

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

**Prácticas culturales y representaciones visuales de la subcultura rave
psytrance en Quito (2010-2015)**

René Adrián Aguilar Iglesias

Tutor: Alex Schlenker

Quito, 2025



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, René Adrián Aguilar Iglesias, autor del trabajo intitulado “Prácticas culturales y representaciones visuales de la subcultura rave psytrance en Quito (2010-2015)”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Comunicación, Mención en Visualidades y Diversidad en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que, en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

09 de octubre de 2025

Firma: _____

Resumen

Esta investigación analiza la escena *psytrance* de la ciudad de Quito entre los años 2010 y 2015 como una práctica cultural compleja donde convergen visualidad, música electrónica, espiritualidad psicodélica y micropolítica autogestiva. A través de un enfoque etnográfico situado, que combina archivo visual expandido, entrevistas, observación participante y relato autobiográfico, se exploran las dinámicas simbólicas que configuran la *rave* como territorio ritual y espacio de resistencia cultural. La gráfica psicodélica de los *flyers*, objeto central de este estudio, es abordada como dispositivo de contravisualidad que interpela los cánones hegemónicos de la representación visual, y como manifestación de una espiritualidad andino-urbana. La escena estudiada revela formas de autogestión colectiva que, desde los márgenes de la macropolítica, articulan redes afectivas, saberes descoloniales y prácticas rizomáticas de apropiación cultural. El trabajo propone que el *trance* colectivo operado por el *psytrance* constituye una experiencia de conocimiento expandido, donde el cuerpo, la música y los estados alterados de conciencia se integran como formas alternativas de narrar y transformar la realidad. Esta tesis contribuye así a los debates sobre visualidad, contracultura, espiritualidad psicodélica y descolonización epistémica desde un contexto localizado del sur global.

Palabras clave: *rave*, psicodelia, autogestión, episteme, afiche, contravisualidad.

Este escrito en forma de tesis, que en realidad es más una reflexión e intento de recapitulación sobre nuestra efímera existencia, es nada, frente al vacío que siento al escribir y vivir sin vos hermano.

A vos mi brother del soul Erick Aguilar, que no hay nada en este mundo que pueda hacer para recuperarte, ni remediar el tiempo perdido, ni siquiera a través de una tesis, ni de mis lágrimas, ni mi ira contenida.

Te he dedicado este lapso de tiempo haciendo un ejercicio de memoria, que me ha servido para mirarte de cerca. Ahora que, estudiándote conscientemente, creo te comprendo un poco más, te dedico este ejercicio que en el fondo no fue más que mi refugio para huir de la realidad de haberte perdido como agua entre los dedos. Nada llega, ni llegará a ser suficiente, pero te dedico esto que más que tesis, es mi corazón y mis lágrimas en forma de letras, mi manera torpe de seguir hablándote, de seguir buscándote en cada beat, en cada símbolo, en cada *flyer*.

De extrañarte tanto y no poder sostener mi vida sin vos, espero el momento, si es que existe, de volver a vernos y reírnos de esta tesis, mientras nos tomamos una biela y un ácido, viendo el atardecer en Ayampe.

A vos Águila de Sol, Ángel Destructor, Colibrí Sanador, Rayo de conciencia, Caballo Salvaje, Tlatszotonalli, Acid Erick, Quetzacoatl. Mi brother Erick Águila r.

Agradecimientos

Agradezco a cada energía, visible o invisible, que colaboró en esta tesis.

A los antiguos que encendieron el fuego; a los creadores del LSD, la bomba del inconsciente; a los yachaks, chamanes, cosmonautas psicodélicos y cyberpunks que, de uno u otro modo, cocinaron la medicina.

A quienes participaron en las entrevistas y compartieron sus relatos: Christian Left, Caro J., Gabo, Fabro, Jose, Julieth, Ratón y Pinteiro.

A mis ayudantes de producción, Dennys y mi hermana Jahele.

A mi tutor Alex, por su guía y ánimo.

A mis panas que acompañaron desde la trinchera de la amistad: Trukini, Germán, Majo, Dayra.

Y a mis viejos: a mi papá y a mi mamá, por bancarme esta vida.

Tabla de contenidos

<i>Figuras y tablas</i>	13
<i>Introducción</i>	15
<i>Capítulo primero Del método al trance. Una investigación situada entre afecto y archivos</i>	29
1. Metodología.....	29
2. Anarquía epistémica, cercanía afectiva y visualidad expandida	31
3. Genealogía personal de la contracultura.....	33
4. Duelo y memoria	33
5. Entrevistas exploratorias.....	35
6. Visualidad y archivo expandido	37
7. Referente histórico: Genealogía de la música electrónica.....	38
8. Música electrónica un viaje de constante apropiación y reapropiación	41
9. Psicodelia, espiritualidad y el viaje a “otras realidades”	43
10. Territorio y gráfica / Las raves / Las TAZ.....	47
<i>Capítulo segundo Cartografías de la escena electrónica</i>	53
1. Historia y expansión global de la música electrónica y el Psytrance	53
2. Las raíces sonoras de la disrupción: nacimiento de la música electrónica primitiva.....	54
3. Vanguardia, ruptura y subculturas: raíces culturales del descentramiento.....	56
4. La raíz alemana: Krautrock y la máquina como ruptura histórica	59
5. La raíz británica: Manchester y la rabia electrónica.....	60
6. La raíz estadounidense: Detroit y el techno como respuesta futurista	61
7. La raíz mediterránea: Ibiza laboratorio sensorial y tránsito hacia el mainstream	61
8. El aspecto técnico de la música electrónica.....	62
9. Algunos estilos de la música electrónica	63
10. La ruta global del psytrance: de Goa al Ecuador.....	65
11. Psytrance en América Latina: Apropiación, resignificación y territorialización	69
12. Aproximación a una etnografía del psytrance local	72
13. Cuando bailábamos para no morir: una etnografía del trance (a modo de guion cinematográfico).....	73
14. Gráfica, <i>flyers</i> de luz, portales y fractales	92

15.	Afiches, una curaduría visionaria	94
16.	Psicodelia y espiritualidad	96
17.	Estética espacial y futurista	102
18.	Contracultura urbana / estética <i>rave underground</i>	106
19.	Visualidad digital abstracta / diseño geométrico	113
20.	Institucionalización de la escena / festivales masivos	116
	Conclusiones	123
	Obras citadas	131

Figuras y tablas

Figura 1. Portada del artículo <i>Seeking the Magic Mushroom</i>	46
Figura 2. Aciderick – Sinchi Sinchi (2010).....	97
Figura 3. TranceFormación Mística (2009).....	97
Figura 4. Katarsis Frenética 2 (2010).....	97
Figura 5. Katarsis Frenética 3 (2011).....	98
Figura 6. Quetzalcoatl Psytrance 1 (2011).....	98
Figura 7. Quetzalcoatl Psytrance 2 (2011).....	98
Figura 8. Atomic Boom Psytrance (2011).....	99
Figura 9. Natural Rave Festival (Mindo).....	99
Figura 10. Ascension Festival (2014).....	99
Figura 11. Ascension Festival, 2. ^a ed. (2015).....	100
Figura 12. Psychedelic Night (2012).....	100
Figura 13. Quetzalcoatl 7. ^a ed.....	100
Figura 14. Ancestral Party 4. ^a ed.	101
Figura 15. Ayahuasca Trance Festival	101
Figura 16. Abre los ojos – Fiesta del inconsciente (2012)	101
Figura 17. Space Craft Party 3. ^a ed. (2013).....	102
Figura 18. Spacecraft Party Edición III (2013)	103
Figura 19. Spacecraft Party (2014).....	103
Figura 20. Space Invaders (2015).....	103
Figura 21. Learning to Fly – Fiesta Templo del Sol (2013).....	104
Figura 22. Learnig to Fly – 2013	104
Figura 23. Lost Paradise – 2014	104
Figura 24. Prism Lights – 2014	105
Figura 25. Trance Party Rave en Guápulo (2000).....	107
Figura 26. Xperiment Outdoor (2010).....	107
Figura 27. Alternative Sessions (2011)	107
Figura 28. The House of Insanity (2012)	108
Figura 29. The House of Insanity 2. ^a ed. (2013)	108
Figura 30. UMAR Sessions	108

Figura 31. The House of Insanity 4. ^a ed. (2015)	109
Figura 32. Black Hole.....	109
Figura 33. Freaky Fucking Red Festival	109
Figura 34. Future Proof Party 2012	110
Figura 35. Welcome to Insanity	110
Figura 36. The Tributo 2015.....	110
Figura 37. Exploited Party 2 2013	111
Figura 38. Exploited Party 3 2013	111
Figura 39. The House of Insanity	111
Figura 40. Exploited party 4. ^a ed.	112
Figura 41. Industrial Night	112
Figura 42. Devotional	114
Figura 43. Exploited Party 6. ^a ed. (2015)	114
Figura 44. Perception's Portal 2.0 (2015).....	114
Figura 45. House Partners	115
Figura 46. Learning to Fly	115
Figura 47. 3er Festival Ecuatoriano de Música Electrónica (2010)	117
Figura 48. Welcome 2 the Future 2015	117
Figura 49. Acid Jungle Pool Party (2014)	117
Figura 50. Exploited Party 4. ^a ed.	118
Figura 51. Hungry for Arena	118
Figura 52 Technonites (2015).....	118
Figura 53. Extended Pool Party	119
Figura 54. Tripping.....	119
Figura 55. Cultura Electrónica Every Thursday	119
 Tabla 1. Correspondencias históricas: música y culturas urbanas.....	 57

Introducción

Desde un país andino como Ecuador, desde una perspectiva situada y territorial, esta investigación inicia como un ejercicio de reflexión crítica sobre el lugar que ocupa el pensamiento académico-creativo en relación con la cosmovisión andina de la diversidad, representada visualmente en la wiphala. Aquí, la figura del intelectual o yachak no se reduce a la producción de teorías abstractas o fragmentadas, sino que encarna una práctica de conocimiento integral que articula lo personal, lo cognitivo, lo político, lo artístico, lo medicinal y lo comunitario. Tal como señala Graciela Mazorco (2023, 8–9), en *La descolonización en tiempos del Pachakutik*, conocer no es únicamente una cuestión epistemológica, sino también ontológica: “el sujeto contiene al objeto, la mente contiene al mundo y viceversa”.

Desde esta perspectiva, esta investigación reconoce que tanto su causa como sus efectos no surgen de una motivación puramente científica o de una necesidad de legitimación ideológica política específica, sino del tránsito por un duelo personal, la muerte de mi hermano Erick Aguilar, cuya vida y obra como creador en la escena *psytrance* quiteña constituyen el núcleo sensible y simbólico de este trabajo. Este acontecimiento vital se convierte en punto de partida para una exploración más amplia sobre los sentidos culturales, artísticos y espirituales que atraviesan a la cultura de la música electrónica. En este proceso, al igual que en el mundo andino, emergen una serie de cuestionamientos sobre las formas contemporáneas de comunidad, espiritualidad, visualidad y conocimiento, especialmente entre las culturas urbanas.

Por tanto, esta tesis propone un cruce entre: memoria afectiva, contracultura urbana y saberes no hegemónicos, en oposición a los valores dominantes del individualismo y la homogeneización cultural. Al hacerlo, busca revalorizar, desde el ámbito académico, las experiencias colectivas que operan en los márgenes de la sociedad, como formas legítimas de reconstrucción ética, social y epistemológica.

En este sentido, al analizar el proceso de duelo colectivo en contextos como el de Ayacucho, Perú, Victor Vich, propone comprender la vulnerabilidad y la precariedad no como debilidades a superar, sino como dimensiones esenciales de la experiencia humana, constitutivas de nuestra capacidad de empatía y de acción política.

Presenta al duelo como una fuerza movilizadora y menciona que el luto, contrariamente a representar un impedimento, es un impulso, así lo expresa Vich citando a Butler: “no es que el duelo sea la meta política, pero sin esa capacidad para el duelo perdemos ese sentido más profundo de la vida que necesitamos para oponernos a la violencia” (Vich 1995, 72). De este modo, reconoce el trabajo de “recordar”, como un acto urgente: “un acontecimiento es un “aparecer” que reorganiza la experiencia, transformando las maneras de sentir y de pensar; un acontecimiento, subjetiva políticamente, pues promueve un nuevo posicionamiento ante el mundo y subvierte la hegemonía existente” (Vich 1995, 68). En este sentido, el acontecimiento es mi proceso de luto y permite un impulso, el planteamiento de una micro utopía especulativa desde lo personal-colectivo, y desde lo visual, hacia una reapreciación crítica de los procesos sociales, políticos, culturales e identitarios del oficialismo.

A partir de ello, la lectura que Vich realiza de los retablos de Edilberto Jiménez ilumina aún más esta reflexión cuando señala junto a Didi Hubberman (2003) y Nelly Richard (2011) que “la importancia que tiene la imagen como un nuevo terreno político, vale decir, como una zona, siempre peligrosa, encargada de fisurar las representaciones de la cultura oficial” (Vich, en Universos de memoria, 2010, 104), abre un espacio para pensar la potencia de las imágenes como portadoras de lo indecible. Los afiches de mi hermano, en este sentido, funcionan como retablos contemporáneos: en su composición visual se inscriben lo invisible, lo no dicho, lo perdido tras la instauración de la modernidad científica. Allí aparecen huellas que el discurso racional no logra contener, memorias afectivas que emergen como grietas en el régimen de visibilidad dominante. Tal como los retablos de Jiménez desestabilizan la narrativa oficial sobre la violencia en el Perú, los afiches rave despliegan una contra-narrativa sobre la vida, la muerte y la comunidad en la escena urbana quiteña, testimoniando lo irrecuperable pero también lo que persiste: una memoria que rehace comunidad en los márgenes y que exige otros modos de comprender la espiritualidad y el conocimiento.

Desde el punto de vista de las diversidades culturales, es posible observar las culturas urbanas, no como elementos accesorios del análisis social, sino como territorios epistémicos fundamentales, por lo que ignorarlas o subestimarlas no solo reproduciría la lógica del pensamiento único moderno-colonial, sino que negaría las múltiples formas en que los sujetos habitan, resignifican y resisten desde sus propias trincheras o prácticas culturales en lo diverso. Lejos de ser expresiones folklóricas o marginales, estas subculturas deben ser entendidas como prácticas capaces de producir sentidos, políticas,

sensibilidades y, sobre todo, de interpelar artísticamente a las estructuras dominantes del saber, el poder y el ver.

En esta línea, y retomando lo que proponen Deborah Dorotinsky y Rían Lozano al pensar las culturas visuales desde América Latina, se trata de asumir la región no como una categoría homogénea o esencialista, sino como un lugar político de enunciación y de conformación de visualidades particulares, es decir, de modos específicos de producir el ver en diálogo y tensión con el sistema mundo-moderno. Tal como señala Christian León, pensar los estudios visuales latinoamericanos exige reconocer la heterogeneidad estructural y las múltiples historias que configuran estas visualidades (citado en Dorotinsky y Lozano 2012, 14). De ahí que una de sus primeras tareas sea abrir las condiciones para la enunciación de una visualidad otra, capaz de nombrar y hacer visible aquello que los marcos oficiales invisibilizan.

En este sentido, la presente tesis plantea que las culturas urbanas contemporáneas, y en particular la escena psytrance de Quito, constituyen espacios donde se expresan, condensan y tensionan las contradicciones de un sistema mundo hegemonizado por la racionalidad eurocentrada, pero también donde emergen formas visuales y comunitarias que interpelan críticamente a dicha hegemonía.

En ese sentido, junto al pensamiento hegemónico, que invisibiliza otras formas de conocimiento, espiritualidad y producción cultural, las culturas urbanas han sido muchas veces, histórica y académicamente vistas como un fenómeno globalizado y predominantemente occidental, reducidas a simples formas de enajenación, como planteaban algunas lecturas ortodoxas del marxismo clásico, en las que toda influencia proveniente de occidente o de la cultura popular global era vista como síntoma de alineación ideológica o colonial, anti revolucionaria. Ignorando las formas en que esas mismas culturas urbanas han ido apropiándose y resignificando los sentidos de esas manifestaciones desde lo contracultural.

Por tanto, busco analizar la subcultura rave psytrance en Quito no solo como un fenómeno musical, sino como un espacio de confrontación simbólica, contra dichas lógicas neoliberales de hegemonía epistémica, de hiperproducción, alienación espiritual y consumo exacerbado. Por lo cual, esta investigación se sitúa en una perspectiva que reconoce la potencia de la reapropiación y resignificación desde lo simbólico, lo sensorial y lo espiritual como formas legítimas de conocimiento y transformación.

En este marco, el neoliberalismo, o sistema mundo gobernante, puede entenderse no solo como una doctrina económica basada en la desregulación, el libre mercado y la privatización, sino también como una racionalidad cultural que impregna los modos de vida y de pensamiento. Se impone como un modelo que privilegia el mercado, la competencia, la eficiencia y el consumo por encima de otras formas de conocimiento y de vida, erosionando las posibilidades de lo común.

Como señalan Rodríguez Caguana y Brito Alvarado (2023), esta racionalidad se sostiene en discursos de autoayuda y *coaching* que configuran al “nuevo sujeto empresarial”, para quien la vida debe asumirse como una empresa y los empresarios son presentados como paradigmas de éxito a imitar. Dichas narrativas reconfiguran identidades bajo la lógica de la gestión y el emprendimiento, normalizando la precariedad como parte de los proyectos vitales y orientando la subjetividad hacia la disciplina y la estandarización. En palabras de los autores, “este ethos se orienta a la producción de una economía política de la esperanza, para que los sujetos puedan crear una esfera de autorrealización, que se convierte en ‘tecnologías para el gobierno del alma’, definiendo por completo las maneras de actuación de los sujetos en la cotidianidad” (Rodríguez Caguana y Brito Alvarado 2023, 258)

Dicha hegemonía identificada, desde las ciencias sociales contemporáneas, como una red planetaria de saber-poder, fue constituida según Santiago Castro Gómez (2005, 63) desde Europa del siglo XVI como un pensamiento único, validado en la Ilustración a nombre de la ciencia y bajo leyes naturales que rigen los fenómenos mediante la causalidad. Esta hegemonía respaldada en el Estado, como facilitador y beneficiario de su quehacer configura, por tanto, los valores constituyentes de nuestra sociedad actual. Castro, lo denomina “Hybris del punto cero”: un punto de vista absoluto que deslegitima a su paso, cualquier otro punto de vista epistémico, y que fundamenta, las bases del *homo oeconomicus*, derivando finalmente en lo que se conoce como Modernidad.

Frente a ello, la escena psytrance en Quito emerge como un espacio de fuga y resistencia: aunque en ocasiones se acerca al *mainstream* cultural, conserva en su dimensión *underground* una potencia de oposición simbólica que valida saberes otros, prácticas colectivas y experiencias espirituales capaces de interpelar la hegemonía neoliberal y abrir posibilidades de enunciación desde la diversidad.

Asumimos en ese sentido, que el proyecto de desarrollo moderno, planteado desde la hybris del punto cero, es una realidad que poco se ajusta a los ofrecimientos del sistema de bienestar político estatal mundial y que se lo evidenció en su máxima expresión, en los

campos de concentración en la Alemania nazi (1933-1945) y en los regímenes comunistas (1917-1991). Observamos en ese sentido, los tras telones de una sociedad que no ha constituido su proyecto como una sociedad del bienestar absoluta.

En esta línea, varios críticos del proyecto civilizatorio, entre ellos el psiquiatra y psicoterapeuta Claudio Naranjo, sostienen que la modernidad está atravesada por una racionalidad de conquista que ha privilegiado la competencia sobre la cooperación. En una conferencia organizada por la Fundación Claudio Naranjo (2013, 40:17), el autor señala que la civilización moderna se fundamenta en una “idealización de la barbarie”, herencia de las invasiones de pueblos nómadas sobre comunidades agrícolas sedentarias, que instauraron un modelo de dominación basado en la depredación y la guerra.

Para Claudio Naranjo, el paradigma civilizatorio de la conquista se perpetúa hoy a través de sistemas educativos que promueven la competencia como principio rector del desarrollo humano: “no son competencias para la vida, son competencias para una acción competitiva que en el fondo es una acción de conquista”. Desde esta perspectiva, la sociedad contemporánea ha sustituido la búsqueda del bien común por una mentalidad de individualismo extremo. Esta crítica se enlaza con otras lecturas del proyecto moderno que advierten cómo la lógica de la competencia neoliberal, más que motor de progreso, opera como dispositivo de control social y como barrera para imaginar alternativas colectivas.

Como advierte Byung-Chul Han en *Psicopolítica* (2014), el régimen neoliberal convierte la explotación externa en autoexplotación: cada individuo se entiende como empresa de sí mismo, bajo la ilusión de una libertad ilimitada que en realidad lo somete a nuevas formas de control. Este mecanismo erosiona la posibilidad de un “nosotros político” y desplaza la resistencia hacia una autoagresividad que desemboca en depresión: “esta autoagresividad no convierte al explotado en revolucionario, sino en depresivo” (Han 2014, 30). En este sentido, la saturación de datos y la hiperconexión refuerzan el mismo dispositivo cultural que Naranjo identifica en la educación: un régimen que fabrica individuos para la acción competitiva que es una acción de conquista, en este caso, de mercado, “como que el espíritu casador del mundo, creó este mundo patriarcal de ahora” (2013, 42:25).

En continuidad con esta crítica, el ámbito comunicativo refleja un proceso semejante. Bajo la promesa de un progreso sistemático, la modernidad ha configurado

una “red planetaria de saber en forma de datos”. Solo en 2020 se crearon 64,2 zettabytes¹ de datos, un 314% más que en 2015 (Nations, s.f.). Lo que en su momento se celebró como un adelanto de la civilización occidental hoy revela una paradoja biológica y cultural: nunca antes la especie humana se había enfrentado a semejante magnitud de producción y circulación de datos, mientras que su capacidad de procesamiento se mantiene limitada. De ahí que la hiperconectividad, lejos de garantizar bienestar, se haya asociado en diversos estudios con un deterioro de la calidad de vida y de la salud mental. Según cifras de la OMS, alrededor del 3,8% de la población mundial padece depresión, es decir, unos 280 millones de personas, un fenómeno que se incrementa en el marco de la digitalización y la sobreexposición informativa (OMS, 2021).

Ante ello, la mayor parte de los estudios especializados, como el de Cecilia Pérez (2015, 265), muestran cómo el uso intensivo de dispositivos móviles en contextos sociales produce una desconexión con el entorno inmediato, debilitando la interacción humana cara a cara. “una “desconexión con el entorno”, las personas interactúan mayormente con sus dispositivos móviles cuando se encuentran en situaciones sociales, lo cual afecta la interacción humana” (2015, 265). Esta desvinculación cotidiana no es un fenómeno aislado, sino que se enlaza con un aumento de malestares emocionales y psicológicos que, en la lógica de la modernidad tardía, terminan medicalizándose. En consecuencia, y una vez más contrariamente al ofrecimiento de la Modernidad de un futuro alentador, el consumo creciente de antidepresivos legales, como el Diacepam, entre otros, se ha naturalizado como práctica socialmente aceptada. Tal fenómeno ocurre dentro de lo que Ángel Hernáez (2006, 45) denomina el “nuevo mercado de las aflicciones”: un sistema en el que la tristeza, la ansiedad o incluso estados comunes de malestar se transforman en patologías tratables y, por tanto, en oportunidades de negocio.

Según el informe anual de la revista *Scrip* (Pharmaceutical issues in perspective), los antidepresivos son desde hace unos años el tercer tipo de fármaco más vendido en el mundo [...] Las diversas formas de depresión (depresión mayor, distimia, depresión reactiva, etc.) y de ansiedad (trastorno de ansiedad generalizada, crisis de angustia, trastorno obsesivo-compulsivo, etc.), la bulimia y una miríada de estados reconvertidos en enfermedad, como el síndrome premenstrual disfórico y la fobia social, conforman el amplio espectro de tratamiento de este tipo de psicofármacos que utilizan actualmente más de 100 millones de personas en el mundo.

¹ Un zettabyte es igual a un sextillón de bytes o 10^{21} (1.000.000.000.000.000.000) bytes, o bien, un zettabyte es igual a un billón de gigabytes.

Además del consumo desmedido de los antidepresivos, las drogas legales como el alcohol o el tabaco no son los únicos métodos de evasión o de reparación momentánea de la crisis a la que enfrenta el vacío moderno occidental, sino que además nuestra población en general no repara en acudir a distintos tipos de acciones que se derivan en otras adicciones, como los varios tipos de desórdenes: ludopatía, *workoholic*, adicción al sexo, a la comida, a la tecnología, entre otras. De este modo, las satisfacciones momentáneas y efímeras van llenando, poco a poco y complementariamente, nuestro breve existir. En este contexto, ante al estado de bienestar de la modernidad, el mundo no se encuentra bien, y las guerras, el autoritarismo, así como la desigualdad social, son muestra de ello.

¿Es posible afirmar entonces que frente a esto, uno de los aspectos de la cultura contemporánea que más ha interesado al público en general es el acercamiento a nuevas expresiones artísticas ligadas a la espiritualidad que buscan otras formas de cosmologías, epistemes o doxas como caminos hacia su bienestar personal y social?

Algunos de los estudios o planteamientos decoloniales, ante los problemas de la modernidad o del colonialismo, estiman necesario dar lugar a un diálogo interepistémico, que cuestione las lógicas occidentales de hiper producción, consumo y conectividad; un diálogo donde “habilitar un lugar de enunciación para aquellos sujetos e historias que han sido silenciados por el eurocentrismo” (León 2012, 72).

Y es que, los síntomas sociales derivados de la modernidad como la hiperconectividad y el imperativo del consumo, han generado diversas formas de resistencia cultural, especialmente entre las juventudes. Desde mediados del siglo XX, estas resistencias se han manifestado en expresiones artísticas y micropolíticas que cuestionan los valores dominantes del progreso moderno. Tales prácticas, encarnadas en lo que la literatura denomina subculturas juveniles, contraculturas o tribus urbanas, constituyen respuestas colectivas frente a los estereotipos y las lógicas de homogeneización impuestas por la cultura de masas. En este campo de estudio conviven dos enfoques: por un lado, el CCCS Centre for Contemporary Cultural Studies (Centro de Estudios Culturales Contemporáneos), que entiende a las subculturas como expresiones de resistencia vinculadas a la lucha de clases; y, por otro, perspectivas posteriores que desplazan la atención hacia las dinámicas identitarias, estéticas y mediáticas, donde lo juvenil se explica más como práctica cultural y simbólica que como réplica directa de las divisiones de clase. En la actualidad, esta confrontación contracultural persiste frente a los estigmas y narrativas hegemónicas producidas en el

contexto de la hiperconectividad, donde la producción y el consumo se han consolidado como los valores centrales del proyecto moderno.

Como vehículo que mueve el discurso oficial del establishment, vemos un presente saturado por imágenes y gobernado por algoritmos, donde el diseño visual se ha convertido en un dispositivo clave para moldear la percepción, domesticar la imaginación y dirigir la atención hacia fines funcionales o comerciales. Una muestra de ello es el *Corporate Memphis Style*, una de las estéticas gráficas, más ampliamente difundidas por empresas tecnológicas y plataformas digitales desde inicios de 2010, también conocido como “Flat Design” o “Alegría Vectorial”, que es caracterizado por sus ilustraciones planas, personajes sin rasgos definidos, colores pastel, formas geométricas simples y situaciones cotidianas higienizadas.

Esta línea gráfica, surgida del rediseño de empresas como Airbnb, Facebook o Slack a partir del 2010, no solo busca comunicar simplicidad y accesibilidad, sino también adoctrinar visualmente bajo una lógica de productividad, optimismo inofensivo y supuesta inclusividad neutra, lo que Nicholas Mirzoeff llamaría un régimen de “visualidad” hegemónica.

Según Mirzoeff, existe una forma de ver transversal en la sociedad que oculta las relaciones de poder detrás de lo que parece amigable y transparente: “No se trata de un nuevo término teórico de moda para referirnos a la totalidad de las imágenes visuales y aparatos de visión que proliferan en nuestra sociedad, sino que hablamos de una expresión de la primera parte del siglo XIX que se aplicaba a la visualización de la Historia” (Mirzoeff 2016, 32).

Paralelamente la estética institucionalizada del *Corporate Memphis*, la gráfica del *Psytrance* en Quito particularmente entre 2010-2015, se constituye como una contra visualidad radical: desbordada, psicodélica, ritual, profundamente sensorial que desborda el discurso del oficialismo. En sus afiches, *flyers* y visuales escénicos proliferan los fractales, geometrías sagradas, símbolos ancestrales, colores intensos, y referencias espirituales provenientes tanto del mundo andino, como del hinduismo o el chamanismo amazónico. En contraste con la visualidad normada del estilo Memphis, aquí se produce una saturación de signos que no busca vender un producto, sino inducir una experiencia liminal: preámbulo gráfico del viaje psicodélico y espiritual que tendrá lugar en la rave o en el trance chamánico.

En ese sentido, Mirzoeff plantea el “derecho a mirar”. Así lo explica Mirzoeff en una entrevista realizada por Sofía Elena Sienna Chaves (2023, 10), donde sostiene que el

derecho a mirar es “un derecho que se niega a permitir que la autoridad suture su propia interpretación de lo sensible con el objetivo de generar espacios de dominación, primero mediante leyes y posteriormente a través de la práctica estética”, ante lo cual, plantea una contra visualidad desde otras coordenadas sensoriales y epistémicas.

En la escena psytrance, el derecho a mirar implica una desobediencia perceptiva, una forma de interrumpir el relato hegemónico de lo sensible y lo visible que al mismo tiempo confronta la tendencia mercantil de reducir la experiencia estética a un objeto de consumo. Frente a la lógica de la espectacularización capitalista, la gráfica del psytrance en Quito propone un régimen visual alternativo que combina saberes ancestrales, espiritualidades globalizadas y tecnologías digitales, no para reforzar el consumo sino como táctica de reapropiación simbólica. Este gesto se enlaza con lo que han desarrollado múltiples culturas urbanas, que han creado modos de expresión alternativos al oficial tanto en la indumentaria como en la producción musical, configurando universos estéticos propios. Si bien estas expresiones han sido frecuentemente copiadas, trivializadas o mercantilizadas en el *mainstream*, las subculturas mantienen su potencia al generar nuevas fugas de sentido y de visualidad, resistiendo en el *underground* y renovando así su capacidad crítica frente al orden establecido. En este sentido, planteo dar la voz a los silenciados: en este caso, estudiar la subcultura rave psytrance de Quito (2010-2015) y su resonancia en la actualidad, con el fin de mostrar cómo su visualidad dialoga críticamente con el *establishment* y abre un puente epistémico hacia el ámbito académico.

De ahí que la pregunta de esta investigación sea: ¿Cómo se configuraron y significaron las prácticas culturales y las representaciones visuales del Rave Psytrance de Quito entre 2010 y 2015? Con este fin, se analizarán las representaciones visuales materializadas principalmente en los afiches digitales de los eventos rave psytrance de la ciudad, entendidos como un soporte privilegiado para la circulación y expresión de su discurso psicodélico. Dicho discurso, que forma parte de una estética global vinculada al movimiento psytrance, ha ejercido influencia en dimensiones artísticas, espirituales y políticas, y puede ser leído como un modo decolonial en tanto práctica cultural emergida desde zonas marginalizadas del oficialismo. Como señala Fanon (2017, 113), en los márgenes de lo establecido pueden aparecer “otras formas del ser”, un “auténtico surgimiento” desde territorios despojados. En este sentido, la escena rave psytrance de Quito constituye un espacio donde se autorrepresenta una comunidad y se confrontan los valores hegemónicos de la modernidad.

De esta manera, la obra avanza desde la crítica simbólica que contiene la escena psytrance ante los baluartes, hacia una posibilidad especulativa que configure nuevas perspectivas de la sociedad. Más allá de la crítica, identificamos la escena psytrance hacia la proyección de sociedades inverosímiles, en consonancia con lo planteado por Anthony Dunne (2013, 189), quien advierte que: “A medida que avanzamos rápidamente hacia una monocultura que hace casi imposible imaginar alternativas genuinas, necesitamos experimentar con maneras de desarrollar visiones del mundo nuevas y distintivas que incluyan creencias, valores, ideales, esperanzas y temores diferentes a los actuales”. O, como sugiere Donna Haraway (2020, 109), cuando desarrolla su planteamiento de las Historias de Camille, como “invitaciones a participar en un tipo de género de ficción comprometido con el fortalecimiento de formas para proponer futuros cercanos, futuros posibles y presentes inverosímiles pero reales”, invitando de esta forma a fantasear e incentivar proyectos sociales-políticos donde se incluya el error y la fantasía, para desarticularnos así de la lógica narrativa y con el fin de manifestar un futuro despreocupado de los órdenes ontológicos convencionales.

Esta tesis se propone explorar ese campo simbólico como espacio de resistencia cultural, y al mismo tiempo como territorio de reexistencia estética, política y espiritual, por lo que se propone alcanzar los siguientes objetivos:

Objetivo 1. Analizar las prácticas culturales de la subcultura rave como fenómeno global, realizando un recorrido histórico desde los orígenes de la psicodelia en la década de 1960 como contexto fundacional de nuestro objeto de estudio donde se abordarán sus características, sus implicaciones estéticas y políticas, así como sus controversias. Consecuentemente, se examinará el desarrollo de la subcultura rave en Latinoamérica y, específicamente, la escena del psytrance en Ecuador entre los años 2010 y 2015, considerando su inscripción en la contemporaneidad. Se atenderá también a sus influencias neoespirituales, comprendidas como respuestas contraculturales manifestadas en las fiestas rave como espacios de contención, escape y producción simbólica alternativa.

Objetivo 2. Comprender las representaciones visuales de la cultura rave Psytrance en Quito entre los años 2010 y 2015, a través del análisis de los sentidos expresivos presentes en afiches, *flyers* digitales y elementos gráficos utilizados en la decoración, *mapping* y ambientación de los eventos. Estos recursos visuales caracterizados por el uso de fractales, colores saturados y símbolos ancestrales son analizados como formas de

contravisualidad, es decir, como imágenes que resisten la lógica dominante de representación.

La investigación plantea que estas visualidades configuran modos de autorrepresentación colectiva, al proponer experiencias estéticas que oscilan entre el ritual, el trance y la disolución de la vida cotidiana, constituyéndose así en una posibilidad especulativa de orden epistémico. En este marco, las imágenes del psytrance pueden entenderse como prácticas visuales que buscan interrumpir la rutina, desnaturalizar las lógicas racionales de la producción y el consumo, y abrir un espacio sensible para la experiencia de lo comunitario, lo misterioso y lo inefable. Más que ilustraciones decorativas, operan como dispositivos simbólicos que confrontan el control social y habilitan un horizonte de percepción distinto, donde lo espiritual, lo estético y lo político se entrelazan.

De este modo, tras reconocer a las imágenes del psytrance como dispositivos simbólicos capaces de interrumpir la rutina y abrir horizontes de percepción alternativos, esta investigación propone un horizonte de lectura transversal: una especulación orientada al diálogo epistémico intercultural. Se trata de confrontar los planteamientos del psytrance con el mundo moderno, dominado por una estructura monoteísta del saber, donde la tecnología se presenta como garantía de bienestar frente a la construcción de un pasado “primitivo” que, bajo la lógica colonial, invalida las posibilidades de autorrepresentación. La propia expresión tecnológica del arte musical electrónico comparte con la modernidad esa mediación técnica, pero a diferencia de esta, no renuncia a lo ancestral: lo integra, lo resignifica y lo reivindica en un contexto donde la cultura moderna ha intentado sistemáticamente silenciarlo mediante la conquista de territorios y la represión de memorias.

Así, la escena psytrance en Quito se inscribe en un entramado urbano andino con resonancias simbólicas y ancestrales que reflejan la polarización cultural entre lo moderno tecnológico y lo ancestral espiritual. Sin embargo, como señala Haraway (2020, 21), “el hecho científico y la fabulación especulativa se necesitan mutuamente”, y es precisamente en el psytrance donde estas dimensiones se funden, revelando que los proyectos sociales globales pueden ser reimaginados e incluso transformados desde el arte y las prácticas micropolíticas. Más adelante, retomaremos esta tensión en torno a la adopción de la tecnología por parte de la escena rave, a partir de la analogía de Calibán como figura de apropiación, resistencia y reapropiación cultural frente a la modernidad.

Por tanto, la presente investigación se inscribe en el ámbito de la autorrepresentación. Reconstruye el legado artístico-cultural del psytrance en Quito como un microrrelato etnográfico histórico que se articula en forma de guion cinematográfico, es decir, como una enunciación desde lo artístico que asume conscientemente su carácter especulativo. En este marco, las voces de los protagonistas de la escena no se presentan como “objetos” de estudio, sino como narradores y copartícipes que, desde su experiencia vital, formulan visiones críticas y alternativas frente al panorama dominante. La autorrepresentación se entiende aquí no solo como un derecho legítimo, sino también como un deber ético y político frente a las narrativas hegemónicas que han tendido a invisibilizar o trivializar estas prácticas culturales.

En ese sentido, miramos a los protagonistas de la investigación como agentes comprometidos con principios de libertad y diversidad cultural, reivindicando el lema *PLUR (Peace, Love, Unity and Respect)* como forma simbólica de resistencia ante las múltiples violencias sociales, epistémicas y estéticas que impone la modernidad. Tal como ocurrió con los primeros ravers europeos en la década de 1990, la escena psytrance quiteña entre 2010 y 2015 se constituyó en una utopía viviente, un espacio de experimentación espiritual y estética que cuestiona los fundamentos del orden dominante y propone otras formas de existencia, cuidado y comunidad. Esta tesis busca, por tanto, visibilizar esa potencia transformadora, recuperando no solo sus rastros sonoros y visuales, sino también la capacidad de imaginar mundos posibles frente a la huella distópica de Occidente.

El pensador contemporáneo Byung-Chul Han (2014, 7) advierte que “nos encontramos, por tanto, en una situación paradójica. La libertad es la contrafigura de la coacción. La libertad que ha de ser lo contrario de la coacción, genera coacciones. Enfermedades como la depresión y el síndrome de *burnout* son la expresión de una crisis profunda de la libertad”. Esta paradoja permite situar el trasfondo en el que se inscribe la presente investigación: un contexto atravesado por la persistencia de lógicas coloniales y por un sistema regulador que, más que prohibir de manera abierta, opera de forma invisible disciplinando, neutralizando o absorbiendo cualquier forma de episteme que se desvíe del discurso oficial.

En contraste, las prácticas culturales de la rave psytrance en Quito, entre 2010 y 2015, se constituyen como micropolíticas y producciones artísticas que cuestionan los preceptos del bienestar moderno, confrontan las estrategias de mercantilización y sostienen, aunque desde los márgenes, la posibilidad de epistemes alternativas. Por todo

ello, y frente a un sistema que se vuelve cada vez más cruel en la medida en que se oculta bajo la promesa de bienestar ofrecida al consumidor, esta tesis asume como tarea ética y política recuperar la voz de quienes históricamente han sido silenciados.

El desarrollo del trabajo se organiza en dos capítulos principales. El primero aborda el marco teórico y los debates en torno a las culturas juveniles, las visualidades y las epistemologías críticas que permiten comprender a la escena psytrance como espacio de producción de conocimiento. El segundo capítulo se centra en el recorrido etnográfico y en el análisis de las memorias afectivas y representaciones visuales de la escena rave psytrance quiteña entre 2010 y 2015, con énfasis en los afiches digitales como soportes privilegiados de su discurso psicodélico. Finalmente, las conclusiones integran los hallazgos, para mostrar cómo estas prácticas culturales abren posibilidades de reimaginar los vínculos entre arte, espiritualidad y política, y cómo contribuyen a visibilizar experiencias urbanas que, desde los márgenes, reconfiguran las formas de habitar y de imaginar lo común.

Capítulo primero

Del método al trance. Una investigación situada entre afecto y archivos

En este primer capítulo no se busca sostener la objetividad como un valor absoluto, sino justificar una aproximación investigativa que, siguiendo la noción de anarquía epistémica, reconoce que el conocimiento no se produce desde un único método universal, sino desde la confluencia de experiencias, afectos, memorias y archivos. Tal como sugiere Feyerabend, la ciencia no avanza por la adhesión a reglas fijas, sino por la capacidad de hibridar, improvisar y abrirse a lo imprevisto. Bajo esta perspectiva, lo afectivo se entiende como parte constitutiva del proceso de conocimiento: aquello que da sentido a la escucha, incita a la palabra, orienta la mirada y conecta lo personal con lo colectivo.

Lo que aquí se presenta, por tanto, no es un método rígido sino un tránsito experimental, un ritual de apertura donde investigar significa también recordar, imaginar, especular y autorepresentarse. Este gesto metodológico prepara el terreno para que, en el siguiente capítulo, el duelo, la memoria y las prácticas de la escena psytrance se desplieguen plenamente como parte de la narración etno cinematográfica.

1. Metodología

Asumir esta investigación desde una perspectiva situada, contracultural y afectiva no está exenta de tensiones. La postura que aquí defiende no responde a un marco de neutralidad científica ni pretende sostener una verdad universal; se reconoce más bien como un ejercicio de saber encarnado, atravesado por vínculos personales, afectivos y micropolíticos. Desde esta óptica, la etnografía se entiende como un proceso de descripción densa, es decir, como la capacidad de captar y dar sentido a estructuras culturales complejas, superpuestas y a menudo irregulares (Geertz en Nivón y Rosas, 1991, 44). Bajo esta mirada, lo cultural no se aborda como un sistema cerrado ni como un dato puramente objetivo, sino como un entramado de significados que se configuran en la experiencia, lo simbólico y lo sensible. De ahí que lo afectivo se asuma aquí no como un sesgo, sino como un componente legítimo del conocimiento que permite aproximarse a la escena psytrance de Quito en su complejidad espiritual, estética y política.

Observo, por un lado, el riesgo de elaborar marcos conceptuales cerrados, autorreferenciales y desconectados de la experiencia vivida y del cuerpo colectivo. En este sentido, al apartarme de los cánones de racionalidad moderna, soy consciente de que podría recaer en un exceso de subjetividad, en un discurso excesivamente autoreferencial que, como ha ocurrido en ciertas corrientes académicas, incluido a veces el feminismo o algunas ciencias sociales dominantes, termina defendiendo supuestas verdades sin suficiente sustento crítico. Reconocer este riesgo es necesario para evitar que la propuesta metodológica se reduzca a un relato meramente personalista, incapaz de dialogar con horizontes más amplios de interpretación.

Pero al mismo tiempo considero que la pretensión de categorizar la experiencia, de manera academicista, escindiría al análisis de lo esencial. Una experiencia estética, espiritual y colectiva como la del psytrance difícilmente puede ser reducida a esquemas fijos sin perder aquello que la hace significativa: su potencia simbólica, afectiva y comunitaria.

En su lugar, opto por mirar y escuchar el discurso, los archivos y las memorias, dejándolos resonar desde la etnografía en música, en psicodelia, en trance, en emocionalidad. Estos registros, más que traducirse al lenguaje científico convencional, encuentran su fuerza en un lenguaje cercano al arte cinematográfico, donde la escritura funciona como dispositivo epistémico en tanto revela la capacidad de generar potencia simbólica, comunidad y transformación subjetiva.

Y a pesar de esto, esta postura metodológica no cae en un relativismo total ni en un rechazo del pensamiento crítico, optando por una postura política o moral; se trata más bien de un cuestionamiento a las formas de pensar absolutistas. Un cuestionamiento hacia las formas de conocimiento que excluyen otras epistemologías no legitimadas por el canon científico, como aquellas provenientes de experiencias subalternas, de culturas urbanas o de prácticas espirituales. En este sentido, la perspectiva decolonial que asumo aquí insiste en la crítica al positivismo racionalista, entendido como el núcleo de la modernidad colonial que define qué puede ser considerado conocimiento legítimo y qué no.

En este marco, la investigación se sostiene en entrevistas semiestructuradas, conversaciones informales, aproximaciones biográficas y observación etnográfica de archivos visuales y sonoros, pero también en mi propia práctica performática con la cámara y en una etnografía cinematográfica que reconoce lo ambiguo, lo fragmentario y lo afectivo como dimensiones productivas de sentido. Así, lo visual no busca únicamente

clasificarse en categorías académicas, sino dar lugar a resonancias y cabos sueltos que son parte constitutiva de la experiencia. Como advierte Jeremy Narby (1997), el obstáculo no reside en los saberes ancestrales en sí, sino en la mirada occidental que, al encasillarlos como “irracionales”, pierde de vista la posibilidad de otras formas de conocimiento relacional, simbólico y espiritual. Inspirado en esta advertencia, este trabajo asume que tanto la percepción como la narración cinematográfica pueden constituirse en modos válidos de conocimiento, pues su potencia radica en la capacidad de generar sentido, comunidad y transformación subjetiva.

En este sentido, la escena psytrance en Quito del período 2010-2015 se presenta no solo como una práctica estética, sino como una epistemología viva, expandida, colectiva y subversiva, cuyo conocimiento se construye en el cruce entre archivo, memoria, espiritualidad y experiencia visionaria.

2. Anarquía epistémica, cercanía afectiva y visualidad expandida

Afirmar que esta investigación se inscribe en una metodología anárquica, exploratoria y afectiva podría parecer, desde una perspectiva académica tradicional, una falta metodológica o una desviación del rigor que exigen los modelos científicos convencionales. Sin embargo, la presente tesis se permite esta orientación precisamente por su anclaje en la experiencia personal y su compromiso con una perspectiva decolonial.

Desde el punto de vista de lo íntimo y lo crítico, se reivindica una forma de investigar que no solo reconstruye hechos históricos “objetivos”, sino que busca comprender y dar lugar a los sentidos, afectos, prácticas y especulaciones epistémicas que atraviesan a los sujetos involucrados en la escena psytrance de Quito 2010-2015, y que las acompañan aún en la actualidad. Y desde el punto de vista decolonial, se asume la necesidad de revisar los principios epistemológicos y ontológicos que la razón moderna ha constituido como parámetros universales, aquellos que sostienen la lógica de la colonialidad, el capitalismo y el sistema-mundo.

Más que una crítica a la funcionalidad científica de las metodologías positivistas aplicadas a ciertos hechos, esta investigación parte de la certeza de que no todo fenómeno social puede comprenderse desde la racionalidad positivista. En el caso del *psytrance*, cuya matriz es la psicodelia, los estados alterados de conciencia, la espiritualidad y la visualidad expandida, los métodos cuantitativos o lineales se muestran insuficientes. Las experiencias psicodélicas y las expresiones estéticas que de ellas derivan, no siempre

admiten traducción racional, y su comprensión exige otras formas de lectura: sensibles, visuales, simbólicas.

Inspirado en las ideas de Paul Feyerabend, quien según Marison Facuse (2003, p. 150) “señala que el conocimiento científico se constituye a partir de la multiplicidad de métodos, de experiencias y con la concurrencia de factores culturales, históricos y subjetivos”, propongo una metodología que favorezca la diversidad epistémica y la creatividad investigativa, articulada desde un enfoque híbrido: nutrido por la historicidad, el registro audiovisual participativo y una búsqueda etnográfica vivencial que podría denominarse anarquismo epistémico visual.

Más que una defensa del caos, este “anarquismo” como aclara (Gargiulo de Vázquez 2016, 100) al reinterpretar a Feyerabend se entiende como una medicina para la epistemología y para la ciencia, un antídoto frente a las pretensiones de universalidad del método. En este sentido, el “todo vale” no representa el abandono del rigor, sino la conciencia de que ninguna regla es válida para todas las circunstancias, y que el investigador debe adecuar sus procedimientos al objeto que estudia. Desde esta mirada, la investigación no es un ejercicio de normalización metodológica, sino de ajuste sensible al fenómeno.

En este marco, la presente metodología combina herramientas de entrevista semiestructurada y conversacional, análisis visual y performativo de archivo, autoetnografía y etnografía cinematográfica, junto con un proceso reflexivo y ensayístico que integra cuerpo, afecto y mirada. Tales recursos no son solo técnicas, sino modos de producir conocimiento desde la experiencia y de abrir espacio a las formas de saber subalternas, aquellas que la racionalidad moderna tiende a excluir.

Así, investigar también es imaginar, sentir y especular formas válidas de producción de sentido cuando se trata de visibilizar experiencias contraculturales, afectivas y espirituales. Se propone, en suma, una anarquía epistémica situada, en la que el rigor surge no de la obediencia ni una rebeldía vacua al método, sino de la coherencia entre el fenómeno, el lenguaje y la forma de conocerlo.

Para desarrollar esta metodología, se plantearon cinco enfoques que sirvieron como plataformas desde donde se hizo posible la presente investigación.

3. Genealogía personal de la contracultura

Del mismo modo en que el conocimiento, según los planteamientos que sobrepasan el epistemicidio promovido por occidente, mi acercamiento intuitivo a este tipo de investigación sobre las fuentes del saber, me llevó desde la obligación institucional de 12 años de escolarización hacia las calles, donde las vivencias con las tribus urbanas, específicamente la del punk de finales de los años noventa, me otorgaron la valía como para plantear en mi tesis de grado el fenómeno del punk en Quito (*Las Culturas del underground frente a la modernidad: “Punk sus formas de expresión y discurso en Quito – 2006”*). Ello me permitió evidenciar cómo las llamadas tribus urbanas han sido sistemáticamente excluidas de los discursos oficiales académicos y del mismo modo que en la presente investigación, cómo estas manifestaciones han sido reducidas frecuentemente a expresiones de marginalidad, rebeldía vacía, o en ciertos casos como voceros de tal o cual ideología política. Desconociendo su potencial como prácticas culturales y políticas de resistencia frente a los discursos dominantes, desde su propia autonomía, desde su abstracción inconsciente y junto a sus errores epistémicos hacia la elucubración de lo especulativo.

4. Duelo y memoria

Dado que la motivación profunda de esta tesis es, ante todo, una cuestión de memoria, resulta inevitable reconocer que muchos de los entrevistados compartieron una amistad íntima con mi hermano, uno de los pioneros del movimiento psytrance en Quito. Su temprana muerte dejó una huella profunda en quienes construyeron junto a él los primeros espacios alternativos de la cultura rave en la ciudad. Esta conexión afectiva no solo abrió puertas para acceder a relatos personales, sino que también profundizó el nivel de confianza y honestidad en las entrevistas, permitiéndome recoger memorias que trascienden la anécdota y se convierten en testimonio colectivo.

La metodología clásica en las ciencias sociales, especialmente bajo los paradigmas positivistas y funcionalistas, ha sostenido la necesidad de un distanciamiento entre el investigador y el objeto de estudio como garantía de verdad. Este principio encuentra uno de sus fundamentos en *Las reglas del método sociológico* de Émile Durkheim, quien formula: “Regla 1: La primera y más fundamental de las reglas consiste en considerar los hechos sociales como cosas” (Fernández 1998, 193). Durkheim concebía la sociología como una ciencia con igual rango epistemológico que la biología o la psicología, cuyo objetivo debía ser el estudio de los fenómenos sociales desde fuera,

evitando la confusión entre impresiones subjetivas y hechos observables. Esta orientación respondía a la necesidad de otorgar al conocimiento social la misma precisión empírica de las ciencias naturales, eliminando la especulación filosófica y garantizando la objetividad a través de la observación de “objetos fijos”, como normas, creencias o instituciones (Fernández 1998, 200).

El requisito, entonces, para que una observación sociológica sea objetiva, según Durkheim, es separar el hecho social de su manifestación individual y desechar todo lo que haya de subjetivo en la sensación, reteniendo únicamente aquello que sea verificable. Sin embargo, tras los mismos principios positivistas subyace, como advierte Fernández, la convicción de que “sin reflexión crítica, metódica y permanente no hay ciencia” (Fernández 1998, 196). Esa observación abre la puerta a repensar la posibilidad de la especulación como método, en el sentido que propone Donna Haraway (2020, 109) en *Historias de Camille*, donde la imaginación se presenta como una forma legítima de producción de conocimiento situado.

Frente a ello, mi metodología asume una distancia crítica: reconoce el valor del método durkheimiano como antecedente histórico, pero también la necesidad de cuestionar el paradigma racionalista ilustrado europeo, que construyó un modelo cognitivo en el cual el sujeto del conocimiento debía ser impersonal, universal y desarraigado.

En este marco, la propuesta metodológica de esta tesis se posiciona como una crítica a las formas académicas contemporáneas que, en muchos espacios latinoamericanos, aún reproducen estructuras eurocentradas de validación del conocimiento. Como advierte Catherine Walsh (2009, 16):

“La colonialidad ha operado a nivel intersubjetivo y existencial, permitiendo la deshumanización de algunos, la sobrehumanización de otros y la negación de los sentidos integrales de la existencia y humanidad... También ha operado epistémicamente, localizando el conocimiento en Europa y en el mundo occidental, descartando por completo la producción intelectual indígena y afro, y alentando la construcción letrada de la identidad nacional.”

Del mismo modo, Palumbo y Vacca (2020, 10) señalan que las metodologías académicas en la región mantienen “una fuerte impronta de la crítica epistemológica a los cánones positivistas, que abogan por la producción de conocimiento a partir de una relación de distanciamiento que opera en el vínculo entre sujetos, saberes y política”.

Así, lejos de representar un obstáculo, la implicación afectiva y vivencial, como en este caso, donde la investigación parte de una experiencia íntima y situada, puede

constituir una vía legítima y poderosa de acceso a formas de conocimiento desatendidas por los modelos racionalistas hegemónicos.

Esta tesis, entonces, asume conscientemente esa posición, optando por una metodología que se desplaza hacia lo comprometido, lo híbrido y lo visual-desclasificado. En ese sentido, en el eje visual de esta tesis, la categorización de los afiches de la escena psytrance que propongo en este catálogo no busca fijar significados universales ni clasificar verdades, sino comprender las tramas simbólicas y sensoriales que los atraviesan. En cierta medida, todas las imágenes de estos afiches se entrecruzan, se afectan mutuamente y configuran un tejido rizomático de sentidos, donde lo metodológico viaja entre la cercanía, el arte psicodélico, las contraculturas, la entrevista desestructurada, la resistencia epistémica frente a la rigidez del canon positivista y la conservación de un conocimiento que subyace en las tradiciones locales y ancestrales, más allá de los parámetros occidentales.

En ese sentido, el vínculo íntimo con los sujetos de estudio se reconoce también como una potencia epistémica insustituible. Como lo manifiesta DJ Fabro, uno de los entrevistados de esta investigación, en una entrevista realizada en TDF Studio acerca de los inicios de la escena psytrance en la ciudad: “Éramos los tres (Erick Aguilar, Gabriel Meza, Fabro Alomía) ahí que teníamos cierta afinidad, teníamos como que se podría decir incluso hasta la manera de pensar y siempre buscábamos, a la gente, cambiarle el chip, se podría decir. Y dentro de la música nosotros encontrábamos una manera para que la gente se sienta libre, o sea motivarle digamos, meterle en la música electrónica.” (Comunicación directa, Aguilar 2024) (Alomía 2024, entrevista personal)

Esta arista de duelo y homenaje, otorga además a la tesis, un componente performativo. A través del diálogo con quienes compartieron esa experiencia vital con mi hermano, se va tejiendo una memoria social que reconfigura lo político desde lo emocional, lo íntimo y lo comunitario.

5. Entrevistas exploratorias

Este enfoque tiene dos dimensiones: una, que permite el surgimiento espontáneo de memorias y sentidos, y otra más cercana a la indagación comunicacional y política. El principal método de recolección de información fue el de entrevistas exploratorias y semiestructuradas, muchas de ellas realizadas en espacios que evocan los escenarios de la subcultura analizada: parques, terrazas, estudios de arte, y en algunos casos, con música de fondo en clubs. Las entrevistas se desarrollaron en un formato de improvisación guiada, es decir, sin un guion exhaustivo previo, pero sí con una serie de ejes conceptuales

flexibles que sirvieron de anclaje: historia de la escena, experiencias sensoriales y espirituales, visualidades, espacios, procesos autogestivos, y tecnología.

Paralelamente, la finalidad es que este trabajo no quede solamente como un documento escrito, sino que posteriormente a la tesis, culmine en una pieza documental en video, que restituya la dimensión performativa y sensible de la cultura psytrance. La presencia de la cámara de video, que portaba yo mismo como cineasta y documentalista, fue una forma de continuidad con mi práctica como videoasta, y al mismo tiempo una manera de abrir el campo de la investigación hacia el lenguaje audiovisual. Su presencia no fue neutra, sino un instrumento más de creación colectiva. Su uso fue naturalizado en el contexto de cada conversación y permitió capturar no solo los relatos verbales, sino también los gestos, silencios, miradas y entornos. El posible nerviosismo frente a la grabación de la cámara se vio atenuado por el factor confianza.

6. La etnografía vivencial y el antecedente de Voirol

De las escasas o casi inexistentes fuentes investigativas sobre la cultura electrónica en el Ecuador, una referencia directa y fundacional para el presente trabajo es el estudio pionero de Jérémie Voirol, investigador suizo que realizó a inicios de los años 2000 una etnografía del fenómeno *techno* en el país. En su artículo “Ritmos electrónicos y *raves* en la mitad del mundo” (*Íconos*, n.º 25, 2006), Voirol propuso una metodología vivencial e inmersiva en la que el investigador participa activamente en las fiestas, comparte los espacios y se involucra desde adentro en la escena cultural que estudia. Como señala el propio autor, “el texto privilegia un aspecto etnográfico del tema, con el fin de ofrecer un primer panorama de esta subcultura específica”. (Voirol 2006, 124).

A pesar de que el trabajo de Voirol se centra en el análisis del ritual y los estilos de consumo vinculados al *techno* de inicios de siglo, su metodología resulta especialmente significativa porque plantea la posibilidad de integrarse al trabajo etnográfico o de campo no solo como observador, sino como partícipe activo del fenómeno cultural. Su análisis, además de reconstruir la historicidad del *techno* en Ecuador, deja ver la dimensión social de los consumos musicales, revelando la existencia de una tensión entre lo que él denomina una tendencia *fashion* más asociada a los espacios de consumo comercial y otra *auténtica*, ligada a los principios comunitarios y experimentales del movimiento electrónico. Esa distinción es clave para comprender por qué puerta ingresó este fenómeno al país y cómo, una década después, la cultura *psytrance* en Quito (2010–2015) reconfigura y radicaliza esos principios,

recuperando el sentido espiritual, artístico y contracultural de la música electrónica, o “tecno”, como la llama el propio Voirol.

En esta tesis, la referencia a Voirol no se limita al valor documental de su trabajo, sino que se prolonga en una afinidad metodológica: la adopción de una etnografía vivencial, de carácter inmersivo y afectivo. Sin embargo, mientras Voirol se situaba en una mirada etnográfica más descriptiva, este trabajo se alimenta además de una perspectiva especulativa que considera la inmersión como un acto epistémico donde el investigador no busca reducir la experiencia psicodélica ni la práctica festiva a un objeto de análisis, sino comprenderlas como modos de conocimiento, de creación, de relación y de memoria.

Así, la metodología vivencial no solo produce datos o descripciones, sino una forma de diálogo sensible con un fenómeno cultural que, lejos de ser objeto positivista, se constituye como espacio compartido de creación, pensamiento y transformación.

6. Visualidad y archivo expandido

Uno de los elementos claves de esta tesis es el análisis visual de los afiches digitales y *flyers* que promovían los eventos de psytrance en el período planteado. Estas piezas gráficas no solo funcionaban como publicidad, sino como códigos de identidad y disparadores de estados alterados de conciencia incluso antes de la fiesta. He recopilado y curado un archivo de más de 50 afiches que han sido integrados en la plataforma Wonda con la herramienta de tour virtual, en la dirección: <https://wvr.li/pf23y1> Esta muestra digital donde se asienta la curaduría constituye un archivo visual expandido, que aporta junto a las entrevistas, a la experiencia etnográfica.

Esta selección curatorial no obedece a un criterio puramente clasificatorio ni normativo, sino a una lógica nuevamente situada, simbólica y afectiva. Se trata de una curaduría expandida, en la que las imágenes seleccionadas, provenientes en su mayoría de eventos psytrance organizados por Erick Aguilar, representan visualmente el ethos de una época, y en muchos casos, están atravesadas por mi vínculo personal con la escena, especialmente por la figura de mi hermano. Esta curaduría visual no busca fijar un canon estético, sino articular una memoria colectiva y un archivo emocional, que se entreteje con las prácticas gráficas, espirituales y sonoras de una comunidad. Estas articulaciones, se concentran consecuentemente en mi interpretación personal-colectiva de sus significados.

Es, por tanto, también un ejercicio de contravisualidad, según plantea Mirzoeff (2016), quién propone otra manera de mirar y de ser visto, una que desobedece las lógicas de la imagen institucional y en esta tesis, afirma una visualidad del trance, del caos creativo, del viaje simbólico. Frente a un estándar visual que se ejemplifica concretamente en el estilo gráfico Corporative Memphis, que busca suavizar o hipnotizar al comprador, la gráfica del psytrance, diluye los sentidos, manifiesta la ilusión.

En suma, este recurso también responde al programa de Maestría de Comunicación con énfasis en Visualidad y Diversidades, proponiendo un modo de investigar desde las imágenes y desde la diversidad epistémica. Dialoga por tanto, con los marcos teóricos decoloniales de crítica epistemológica a la racionalidad instrumental moderna. Y en lugar de imponer una lógica externa a su objeto de estudio, esta investigación se deja transformar por el campo, reconfigurando también al sujeto investigador como parte activa y comprometida del proceso. Esta metodología es también un manifiesto: un acto de libertad epistémica frente a las lógicas normativas del saber, una apuesta por una comunicación viva, afectiva y plural.

7. Referente histórico: Genealogía de la música electrónica

Hmmmmmm.

Según Alva José Gabriel Maúrtua, entre las diversas teorías sobre los orígenes del lenguaje y la música, el arqueólogo Steven Mithen, en su obra *The Singing Neanderthal*, propone una recapitulación evolutiva de los homínidos que nos precedieron hasta el *Homo sapiens*. En ella plantea que, antes de la aparición del lenguaje articulado, existió en el *Homo heidelbergensis*, hace aproximadamente 600.000 años, un episodio crucial en el que la elección femenina cobró protagonismo. Las hembras comenzaron a establecer alianzas para resistir avances no deseados, lo que obligó a los machos a desarrollar nuevas estrategias de seducción, ya no basadas exclusivamente en la fuerza física.

Mithen sugiere que en este contexto emergió una forma de comunicación multimodal, emocional y musical que denomina *hmmmmmm*, la cual integraba entonación, gestualidad, ritmo y vocalizaciones no lingüísticas. Así, el canto y la danza se consolidaron como herramientas clave de atracción. Como señala Alva Maúrtua (2015, 39) “esta característica de la emotividad en los homínidos es muy importante para el aspecto del soporte en la música”.

Mithen destaca que estos homínidos eran criaturas profundamente emocionales, capaces de sentir y expresar felicidad, tristeza, rabia, miedo e incluso vergüenza. Emociones que no solo constituían una dimensión afectiva, sino que cumplían una función adaptativa fundamental: guiaban la acción, estructuraban los vínculos sociales y facilitaban la organización grupal. La música, entendida como una forma primitiva de comunicación afectiva, pudo entonces haber servido para establecer jerarquías, celebrar rituales y generar cohesión social mucho antes de la aparición del lenguaje estructurado.

En este mismo sentido, dentro del marco de la evolución humana, si bien la mayoría de teorías evolucionistas sobre el origen del lenguaje apuntan a factores biológicos, sociales o cognitivos, como la selección natural para mejorar la cooperación, la aparición del gen FOXP2 (*¿Cómo ves?* UNAM 2025), o el desarrollo cerebral, estas hipótesis, aunque ampliamente difundidas, siguen sin ofrecer una explicación totalmente concluyente del salto cualitativo que separa la comunicación animal del lenguaje simbólico humano, ya que el gen se encuentra presente además en varias especies animales.

En este vacío teórico se inscribe, la hipótesis del “mono dopado” de Terence McKenna, uno de los más grandes expositores de la psicodelia, no como una verdad científica, sino quizás como una provocación filosófica, una especulación crítica que cuestiona el reduccionismo biologicista de la ciencia dominante.

Según, Perla Flores Castro (2020, 3), en su artículo “Ensayo sobre el origen del lenguaje: La teoría del mono dopado”, Terence McKenna propone que el consumo de hongos psilocibios por parte de homínidos ancestrales desencadenó estados alterados de conciencia que favorecieron la capacidad simbólica, la empatía, la musicalidad, el ritmo, la imaginación narrativa y eventualmente, el lenguaje “Tal vez las plantas alucinógenas hayan sido catalizadoras de las funciones mentales que asociamos con la condición humana, la memoria, la imaginación proyectiva, el lenguaje, la facultad de nombrar, el discurso mágico/religioso, la danza, etc.”.

Bailo, luego existo.
(Lumembu 2002, 111)

Frente al paradigma cartesiano que sitúa la existencia en el pensamiento racional, “pienso, luego existo”, la visión negroafricana propone un desplazamiento epistemológico que pone al cuerpo y al ritmo como fundamentos del ser. Como señala

Lumembu Albert Kasanda (2002, 111) al reinterpretar a Fabien Eboussi-Boulaga, “el ritmo constituye la arquitectura del ser negroafricano, y resume la experiencia básica del africano en el siguiente aforismo: ‘Yo bailo, luego existo’”. Esta concepción inscribe al cuerpo como lugar originario de conocimiento, donde el ritmo y la emoción no son distracciones del pensamiento, sino fuerzas generadoras de sentido, espiritualidad y relación con el mundo.

En este marco, el cuerpo no es cárcel del alma como lo concibieron el platonismo o la tradición judeocristiana, sino mediador entre lo sensible y lo cósmico. El ritmo, según Boulaga, es una realidad vital, “la base de la interacción total, el doble del tiempo, del momento por el cual se manifiesta la energía” (Lumembu 2002, 111). Toda alteración del ritmo, enfermedad, muerte, sequía, implica una fractura en el equilibrio original del mundo. La restauración de este orden no se da a través del pensamiento abstracto, sino mediante la participación corporal en los rituales de sanación, fertilidad o iniciación, donde el tambor, la danza y el canto actúan como instrumentos curativos.

Seiscientos mil años después del apareamiento del *Homo Sapiens*, la evolución del lenguaje musical y el baile con el *Homo Heidelbergensis*, como artífices del lenguaje y el logos, puede afirmarse que tanto la música como el consumo de sustancias enteógenas anteceden al lenguaje verbal racional y constituyen formas ancestrales de comunicación humana, profundamente vinculadas a lo afectivo, lo colectivo y lo ritual.

En el contexto de esta tesis, estas miradas permiten pensar la música electrónica y en particular el psytrance como formas contemporáneas de esta práctica arcaica. La repetición rítmica, la inmersión sensorial, el trance colectivo y la suspensión del lenguaje articulado remiten no solo a una experiencia estética, sino a una forma de conocimiento situada, encarnada y afectiva. En la pista de baile, el cuerpo no es un medio para expresar la razón, sino para restaurar un ritmo vital, simbólico y espiritual que la racionalidad moderna ha tendido a silenciar.

El psytrance no solo actualiza las formas de comunicación musical y colectiva de los primeros humanos, sino que también reactiva, aunque en contextos culturales distintos, prácticas de exploración de la conciencia donde se confluye en un ritual contemporáneo. Así, lo que en tiempos arcaicos fue una danza chamánica alrededor del fuego, hoy se reconfigura en las pistas de baile con luces estroboscópicas, visuales caleidoscópicas y bajos resonantes como portales de expansión sensorial. En consecuencia, la música actúa aquí, como catalizador de una conciencia no ordinaria que

cuestiona los límites de la racionalidad y habilita formas alternativas de conocimiento y existencia.

8. Música electrónica un viaje de constante apropiación y reapropiación

Trazar un puente epistémico entre la academia y las experiencias subculturales implica reconocer el valor de estas manifestaciones como territorios de confrontación simbólica y como espacios fértiles para la construcción de nuevas subjetividades.

En este sentido, aunque la discusión en torno a las subculturas, la contracultura y las culturas juveniles no constituye el eje central de este texto, resulta pertinente retomar el marco conceptual propuesto por Hebdige (2004), citado por Merarit Vcariera Alcázar (2022, 16), en relación con la creación de “instituciones alternativas” que se configuran en oposición a la cultura dominante, como *un-careers*, cooperativas urbanas, comunas ciudadanas o prensa *underground*, que extienden la etapa transicional más allá de la adolescencia, diluyendo las estipulaciones y distinciones tradicionalmente mantenidas entre trabajo, hogar, familia, escuela y ocio.

Aunque los estudios culturales británicos del CCCS (Centre for Contemporary Cultural Studies), y en particular la obra de Dick Hebdige, marcaron un hito en el análisis de las subculturas juveniles, al interpretarlas como expresiones de resistencia simbólica frente al orden dominante a través del estilo, el vestuario, la música o las prácticas cotidianas de punks, skinheads y otros grupos en el Reino Unido, este enfoque también ha sido objeto de una profunda revisión crítica. Como recoge Antonio Martín Cabello (2012, 45), el propio Hebdige, en sus textos posteriores, reconoce la ambigüedad constitutiva de la experiencia subcultural, que ya no puede leerse ni como afirmación total ni como rechazo pleno. Se trata de una paradoja que revela cómo las culturas juveniles, al tiempo que manifiestan un descontento simbólico y una necesidad de otredad, son absorbidas y reconfiguradas por las lógicas del mercado.

Este diagnóstico ha llevado a varios autores a problematizar la idea de resistencia en el análisis subcultural, señalando sus limitaciones metodológicas, su mirada parcial sobre el ocio y el consumo, la escasa atención al trabajo y al género, y una noción estática y eurocéntrica de clase obrera.

En este marco, esta tesis propone una lectura situada del fenómeno subcultural en Quito, que se distancia del paradigma británico centrado en el conflicto de clase en contextos metropolitanos europeos. La escena de la música electrónica psytrance 2010-2015, permite abordar dimensiones que han sido poco exploradas en la teoría clásica: la

visualidad psicodélica, la espiritualidad urbana, la resignificación de saberes ancestrales, perspectivas de futuros tecnológicos, diseño de futuros inverosímiles, interpretación micropolítica de zonas temporalmente autónomas (TAZ), lo afectivo, lo ritual y lo sonoro y la dinámica de reapropiación, desde lo situado.

Entonces te quería y
te mostraba las riquezas de la isla,
las fuentes, los pozos salados,
lo yermo y lo fértil.
¡Maldito yo por hacerlo!
(La Tempestad, 1611)

En esta dinámica de apropiación y reapropiación, la sociedad de consumo ha tendido a neutralizar las subversiones producidas por las culturas urbanas; no obstante, estas mismas culturas han logrado retomarlas una y otra vez de forma persistente. Este efecto puede ser ilustrado a través de la figura de Calibán, el personaje “monstruoso” de *La Tempestad* de William Shakespeare.

Como lo describe David García Castilla, junto a Toni Negri: “la cultura de Calibán es la cultura de resistencia que envuelve las armas de la dominación colonial contra esta misma” (Castilla 2016, 226). Calibán, el personaje “monstruoso” de *La tempestad*, es hijo de una bruja y habitante originario de una isla que es invadida por Próspero, un noble europeo exiliado. Tras enseñarle el lenguaje, Próspero esclaviza a Calibán, despojándolo de su tierra y subordinándolo a su poder. Aunque inicialmente colaborador, Calibán se convierte en símbolo de rebelión cuando reclama en el mismo lenguaje de Próspero, su derecho a la autodeterminación.

En la historia, su corporalidad salvaje, su falta de nobleza y su aparente primitivismo lo convierten en una figura despreciada, pero necesaria para el funcionamiento del mundo civilizado de su amo. Este personaje, al igual que las culturas tras la música disonante, sea el jazz, el rock o la música electrónica, fueron relegados por siglos por parte de la “alta cultura” como un residuo, un exceso, un sonido no musical.

Sin embargo, así como el rugido de Calibán encarna una reapropiación de la palabra y del deseo, también lo hacen las escenas periféricas como la música electrónica. Allí, las herramientas estéticas de la cultura dominante, tecnología musical, o los sistemas de amplificación, se transforman en vehículos de expresión propia, espiritualidad, comunalidad y crítica simbólica frente a la modernidad.

En su aparente disonancia, el psytrance, contiene una potencia subversiva y transformadora, cultiva la tecnología dada por el sistema, lo mezcla con algunos elementos rítmicos, simbólicos, con perspectivas psicoactivas y lo revuelve enviándolo a la cancha del espectáculo y de la urbe. Como Calibán, estas expresiones no buscan sólo negar al amo, sino que fundan una nueva lógica social, una nueva subjetividad desde la apropiación y reinterpretación de las herramientas sistémicas.

Este debate sobre la cooptación cultural de las formas subversivas adquiere una particular relevancia en contextos poscoloniales, donde lo subcultural no sólo confronta al mercado, sino también a la colonialidad del saber y del ver.

9. Psicodelia, espiritualidad y el viaje a “otras realidades”

Uno de los principales vehículos de crítica a la visión racionalista impuesta desde Occidente, y que fue una de las banderas más potentes dentro de la escena de la música electrónica, es la psicodelia. Este elemento, central en múltiples expresiones culturales y espirituales, ha sido históricamente deslegitimado incluso por los sectores más críticos de la academia global, debido a su falta de fundamento científico. Esta deslegitimación revela, en realidad, el profundo distanciamiento entre los marcos epistémicos occidentales y aquellas cosmologías que, lejos de buscar ser comprendidas bajo parámetros racionalistas, proponen formas alternativas de conocimiento y existencia.

A pesar de los discursos de tolerancia y reconocimiento hacia estas formas ancestrales de saber, particularmente aquellas vinculadas al uso de sustancias enteógenas dentro de las cosmovisiones indígenas, en pocas ocasiones ha producido una verdadera asimilación o validación de estas prácticas en los espacios académicos o políticos.

El vacío epistémico que deja esta negación sugiere que la psicodelia no solo cuestiona los límites de la razón, sino también que son las estructuras de poder que definen qué es conocimiento legítimo y qué no lo es.

Siguiendo el pensamiento de Jeremy Narby, autor de *La serpiente cósmica: El ADN y los orígenes del saber* (1997), puede afirmarse que uno de los principales obstáculos para comprender las cosmologías ancestrales, particularmente aquellas vinculadas al chamanismo y al uso de enteógenos, no reside en los términos utilizados, sino en la perspectiva desde la cual se las aborda. Como señala el propio Narby (1997, 26): “el análisis académico del chamanismo siempre será el estudio racional del irracional, es decir, un contrasentido o un callejón sin salida”. El autor sugiere que el

pensamiento occidental ha sido históricamente incapaz de comprender este tipo de saberes.

Desde el siglo XIX, la antropología, nacida bajo el paradigma colonial, se fundó para estudiar sociedades consideradas “inferiores” o “primitivas”, ignorando las cosmologías, lenguajes y prácticas que no encajaban dentro del racionalismo ilustrado. Charles Darwin, por ejemplo, reforzaba estas ideas al afirmar que los “salvajes” eran anatómica y evolutivamente inferiores a los europeos civilizados.

Lo que Narby pone sobre la mesa es una crítica epistemológica: la ciencia moderna, por su sesgo cultural y su paradigma racionalista, ha desestimado formas de saber que emergen desde la experiencia visionaria, el trance y la comunión con la naturaleza.

Durante su investigación con los Asháninca en la Amazonía, Jeremy Narby se enfrentó a un enigma que cuestionaba radicalmente la validez del conocimiento científico occidental como única vía hacia la verdad. Estos pueblos indígenas, profundamente prácticos y autosuficientes, atribuían su vasto conocimiento botánico, incluidas sofisticadas combinaciones farmacológicas de plantas, no a la experimentación empírica o la observación sistemática, sino a las visiones inducidas por el consumo de plantas alucinógenas como la ayahuasca.

He aquí, pues, gente sin microscopio electrónico ni formación en bioquímica, que selecciona, entre las aproximadamente ochenta mil especies amazónicas de plantas superiores, hojas de un arbusto que contienen una hormona cerebral precisa, las cuales combina con una sustancia bloqueadora de la acción de una enzima precisa del aparato digestivo, encontrada en un bejuco, con el fin de modificar deliberadamente su estado de conciencia. Y cuando se les pregunta cómo saben esas cosas, responden que su saber proviene directamente de diversas plantas alucinógenas. Son raros los antropólogos, o los etnólogos, que han pensado seriamente sobre este enigma. (Narby 1997, 20)

Esta afirmación, inaceptable para los estándares positivistas del pensamiento científico clásico, revela una forma de conocimiento relacional, simbólica y profundamente espiritual, donde la conciencia no está limitada a lo humano y donde la comunicación puede establecerse con otras entidades vivas.

Desde una perspectiva occidental, la creación del *LSD* por Albert Hofmann en los años 40 y su incorporación a los movimientos contraculturales de los años 60 marcó un punto de inflexión en la relación entre música, espiritualidad y conciencia expandida.

En su libro *Cómo cambiar tu mente*, Michael Pollan (2018), emprende una exploración personal y documental de la historia de los psicodélicos. Junto al micólogo

Paul Stamets, rastrea una pregunta de fondo: ¿hasta qué punto el uso ancestral de los *psilocibes* pudo haber influido en la evolución misma de la conciencia humana?

Pollan (2018) recuerda que siglos antes de que Hofmann sintetizara el LSD, el historiador y misionero Bernardino de Sahagún ya había registrado los usos rituales de los hongos alucinógenos entre los pueblos aztecas. En sus crónicas escribe: “Se los comían antes del amanecer con miel [...] los animaban y comenzaban a bailar, y algunos cantaban, y algunos lloraban [...] y otros tenían la visión de que algún animal salvaje los estaba devorando [...] y cuando el efecto de los hongos se les había pasado, hablaban unos con otros acerca de las visiones que habían tenido” (92). Esta práctica fue rápidamente condenada por los colonizadores españoles, quienes destruyeron los ídolos y persiguieron a los sacerdotes indígenas. Así comenzaba lo que Pollan denomina una de las primeras guerras contra las drogas: una guerra contra el acceso a lo sagrado fuera de la iglesia y del Estado que perduraría durante siglos.

Sin embargo y a pesar de que en el siglo XX, el interés por estas sustancias se mantuvo en circuitos académicos cerrados, en los años 50, el LSD fue considerado por algunos médicos como un prometedor tratamiento para adicciones o traumas psiquiátricos. En *Cómo cambiar tu mente*, Pollan (2018) recuerda que incluso figuras del establishment como el vicepresidente del banco J.P. Morgan apoyaron la investigación con psilocibina. En ese tiempo, “el LSD no era muy conocido fuera de una pequeña comunidad médica, que lo consideraba un medicamento de milagroso potencial para las enfermedades psiquiátricas y la adicción al alcohol” (96).

En ese contexto, el tema era tan corriente, que fue cuando un evento mediático catalizó el despertar de la psicodelia contemporánea: en 1957, la revista *Life*, uno de los medios más influyentes de la época, publicó el testimonio del banquero e investigador aficionado R. Gordon Wasson sobre su experiencia con hongos sagrados en Huautla de Jiménez, México, guiado por la curandera mazateca María Sabina. Pollan señala que *Life* y *Time* no solo informaron, sino que “fueron entusiastas impulsoras de la psicodelia”.



Figura 1. Portada del artículo *Seeking the Magic Mushroom*
 Fuente: Revista *LIFE*, mayo de 1957, 102-9. Imagen recuperada de *Psychedelics in Recovery*,
 “The Impact of a 1957 LIFE Magazine Article on the Psychedelic Movement”.

Aquel artículo alcanzó a millones de lectores, entre ellos un joven profesor de Harvard: Timothy Leary, quien al igual que otros investigadores de la psicodelia como Stanislav Grof y el propio Albert Hofmann, emprendió su propia travesía hacia el conocimiento expandido. En Suiza, Hofmann logró aislar la psilocibina contenida en los hongos y se la devolvió a María Sabina en forma de píldora. Ella, tras ingerirla, afirmó: “En efecto, contenían el espíritu del hongo” (Pollan 2018, 96).

Sin embargo, la masiva exposición pública de esta práctica ancestral provocó una ola de extractivismo cultural. Celebrities como John Lennon, Bob Dylan y Mick Jagger peregrinaron hasta Huautla; los hongos sagrados se vendían ahora en las calles, y la figura de María Sabina fue transformada en mito, condenada al ostracismo. “Los niños santos perdieron su pureza... los extranjeros los echaron a perder”, diría más tarde Sabina, luego de ser encarcelada y rechazada por su propia comunidad.

A pesar de esta historia de apropiación, los encuentros con los saberes indígenas también abrieron otras rutas interpretativas. Paralelamente al contacto con las culturas mesoamericanas, el pensamiento psicodélico de los años sesenta incorporó símbolos y textos del hinduismo, el budismo tibetano y el taoísmo. Mandalas, deidades hindúes, geometría sagrada, iconografía chamánica y visiones lisérgicas comenzaron a poblar los pósters de conciertos, las portadas de discos y los rituales colectivos.

La experiencia psicodélica se convirtió así en una puerta hacia una liberación espiritual-religiosa, hacia una “espiritualidad sin dogma”, hacia un retorno de lo sagrado por caminos no institucionales. La psicodelia, así entendida, no cristaliza el poder hegemónico, sino que lo descentra. No impone un relato único de lo trascendente, sino que multiplica los accesos a lo sensible.

Música, imagen, cuerpo, sustancias y comunidad configuran una nueva forma de espiritualidad radical, abierta a lo desconocido. Es esta misma matriz la que, décadas más tarde, dará forma al universo sensorial y simbólico del psytrance que es a su vez arte, micropolítica, búsqueda psicodélica para la disolución del ego y es viaje interior en la fusión entre cuerpo y sonido.

Lo que antes fue velada ritual entre hongos y curanderas, se transforma ahora en trance colectivo en pistas de baile bajo, luces, visuales y estrellas.

10. Territorio y gráfica / Las raves / Las TAZ

Esta vez, sin embargo, vendré como el victorioso Dionisio,
convirtiendo el mundo en una fiesta... no me sobra el tiempo ...
Nietzsche (de su última carta, ya 'loco', a Cósima Wagner)
(Bey 2014, 1)

En esta tesis me concentro en la gráfica como puerta de entrada al territorio de las fiestas raves y a su significado como espacios TAZ. El afiche digital producido en la escena psytrance de los años analizados, convoca a una rave no solo como una invitación a una fiesta, sino la apertura hacia un espacio ritual. Este territorio, aunque efímero, móvil e inestable, activa significados colectivos, estéticos y políticos que disuelven la rigidez del uso del espacio como mero soporte funcional y es allí donde se articula el concepto de la Zona Temporalmente Autónoma (TAZ).

Planteada la TAZ por Hakim Bey, en su libro *Temporary Autonomous Zone* (Bey 2014) “como una forma de insurrección sin ocupación: un tiempo-espacio libre que escapa a la vigilancia estatal, al control de mercado, y a las formas institucionalizadas de comunidad”, Hakim Bey, propone la creación de espacios efímeros donde se suspenden las estructuras de control y se experimenta la libertad en su forma más pura. Estas zonas no son utopías futuras, sino realidades que emergen en el presente, en los intersticios del sistema, y que permiten la autoorganización y la expresión sin mediaciones.

La TAZ es un acto de resistencia que, al igual que Calibán, desafía las imposiciones del orden establecido, es el único tiempo y lugar posible para que ocurra arte por el puro placer de la acción creativa. Ahí, las raves se convierten en TAZ móviles, donde el orden se suspende y emerge lo simbólico, lo ritual, lo colectivo. La fiesta, se convierte en un acto político y subversivo. Es en la celebración donde se manifiesta la TAZ, donde los cuerpos se liberan de las normas y se conectan en una experiencia

colectiva de gozo y trascendencia. La música, el baile y la comunión de los participantes crean un espacio donde se desdibujan las jerarquías y se afirma la autonomía.

Las raves desestabilizan no solo las legislaciones estatales o la normatividad urbana, sino también las lógicas simbólicas que legitiman la propiedad privada como delimitante de los cuerpos y sus posibilidades de movimiento. A la manera del biopoder foucaultiano, o del “control sobre los cuerpos” al que se refiere Aníbal Quijano, la rave responde con una reapropiación vitalista, estética y colectiva del espacio.

Como lo señala Delgado (2005, 88), el término “rave”, aunque desgastado por el uso masivo, remite etimológicamente a lo delirante, al exceso, al arrebato, no es solo una fiesta, sino un acontecimiento liminal en el que el cuerpo y el entorno se transforman:

El término “rave” ha sido muy usado en la última década hasta el punto de perder su real significado pero la palabra significa de acuerdo al diccionario de inglés: Hablar irracionalmente o estar delirando, declamar locamente, hablar con mucho entusiasmo, moverse o avanzar violentamente, tormenta, entrar en loquera o perder el sentido. Lo anterior como verbo, como sustantivo quiere decir: acto o instancia del verbo rave, extravagante, crítica favorecedora. En general nos referimos con la palabra “rave” a una fiesta, que generalmente dura toda la noche, abierta al público; en la cual la música “techno”, principalmente, se toca con volumen alto y muchos de los asistentes (no todos ellos) participan en la ingestión de diversas sustancias entre ellas sustancias químicas, aunque esto último como ya hemos visto no es estrictamente necesario.

Una fiesta rave viene a ser un territorio libre de la intromisión de la mirada que vigila, clasifica y excluye. Un espacio donde lo ilegal se torna legal, lo concreto en mágico y los individuos en colectivo. Estos espacios del trance no son aleatorios: fábricas abandonadas, bosques, playas, sótanos, fincas vacías, se convierten en escenarios propicios para lo ritual. Allí, la arquitectura del control se suspende temporalmente. Es una especie de ejército que sin estar armados ni declarando la guerra a nadie, se muestran ante el sistema totalitario hiriéndolo, haciendo grietas y que se manifiestan tras varias trincheras simbólicas.

La rave como TAZ es vista entonces, como una táctica anarquista que crea espacios temporales de libertad más allá del control estatal. “La TAZ no sólo existe más allá del Control sino también más allá de definiciones, más allá de miradas y nombres y actos de esclavitud, más allá del entendimiento del Estado, más allá de la capacidad de ver del Estado” (Bey 2014, 19). Estos espacios, aunque efímeros, permiten la autoorganización y la expresión creativa sin mediaciones, funcionando como momentos de intensidad que dan sentido a la vida cotidiana.

En tiempos de digitalización progresiva del espacio y de virtualización de los vínculos, las raves aparecen como una contraforma material de resistencia, en la que la ocupación del espacio físico se vuelve también una ocupación del cuerpo.

Así como las sociedades líquidas de Zygmunt Bauman disuelven las certezas y el sentido de pertenencia, las nuevas generaciones habitan espacios intermedios, de tránsito y de fuga. “Estas nuevas generaciones han crecido en un mundo liberado de múltiples restricciones sociales, educativas, políticas, jurídicas, morales y religiosas. Lo cual ha implicado más autonomía individual y reflexividad”. (Marcial 2006, 76). Hablar de raves, entonces, es hablar de una deconstrucción del uso hegemónico del espacio-cuerpo.

La rave se manifiesta bajo el anuncio en el flyer de “secret location”, el eslogan, la calve, de que el lugar de la fiesta es inexistente mientras no se haga el contacto adecuado, el lugar que puede incluso ser móvil.

La rave se manifiesta con la inexistencia de un protagonismo artístico: el territorio fue en los momentos iniciales, el del dj sin tarima.

La rave se expresa en un conglomerado que no viste igual, su ropa, sus peinados, no son el mismo, no usan uniformes, como pudiera suceder en otras culturas juveniles.

La rave se manifiesta en la disolución del ego que se traspone entre las sustancias enteógenas.

Se manifiesta en la oscuridad de los eventos, donde nadie se mira con precisión.

En la danza que no tiene pasos de baile formal, ni aluden a la competitencia.

Y se manifiesta en lo abstracto de sus mensajes visuales.

En consonancia, la muestra visual que acompaña esta tesis, la plataforma interactiva de afiches de fiestas psytrance realizada en Wonda, constituye también un territorio no concreto TAZ. Virtual, la galería es también una rave digital, una cartografía de convocatorias que permiten leer la cultura del trance como una ocupación simbólica del espacio. Un lugar lejos de la vigilia del poder, como lo manifiesta Bey (2014):

La TAZ no sólo existe más allá del control sino también más allá de definiciones, más allá de miradas y nombres y actos de esclavitud, más allá de las entendederas del Estado [...] El aparato de control -el Estado- ha de continuar (o así debemos asumir) licuándose y petrificándose a un tiempo, debe progresar en su curso presente en el que la rigidez histórica viene a enmascarar más y más su vacuidad, un abismo de poder. Mientras el poder desaparece., nuestra voluntad de poder debe ser la desaparición.

En conclusión, la defensa de los territorios, me arriesgo a mencionarlo, no debería limitarse únicamente a aquellos que tradicionalmente se consideran en riesgo, como los

territorios indígenas o rurales, constantemente amenazados por dinámicas extractivistas, gentrificación u otras formas de despojo, sino que también debe extenderse a esos otros espacios donde la libertad aún subsiste, aunque sea de manera precaria o efímera.

El Estado y las estructuras de poder, en muchas ocasiones, dejan migajas: zonas de tolerancia controlada, espacios de arrinconamiento donde las expresiones juveniles son permitidas bajo ciertas normas. Tal es el caso de las llamadas “zonas rosas” o, en el contexto quiteño, el Centro Cultural Pukará. No obstante, estos resquicios territoriales, si bien ofrecen un mínimo margen de acción, son observados y regulados; se convierten en recintos de contención aceptados, a veces inconscientemente, por las propias comunidades juveniles. Espacios que, aunque se presentan como refugios para el arte o la cultura, muchas veces terminan cumpliendo una función de pacificación social dentro del engranaje del sistema.

Por ello, es fundamental volver la mirada hacia aquellos territorios que, por fuera de la lógica del control, se constituyen como verdaderos laboratorios de creatividad, resistencia y decolonialidad: espacios donde no solo el arte es libre, sino donde se ejercen formas de micropolítica a través de la autogestión, el disenso y la reinención colectiva del estar juntos, como en las raves, espacios tomados fuera de la norma del club, la discoteca o el recinto tolerable. Orientalismo y resignificación simbólica en la escena electrónica

A manera de conclusión, en este capítulo, quisiera referirme a una consecuente crítica que se podría plantear al respecto de una aculturación, extractivismo o un vaciamiento de todos estos significados, desde un punto de vista del *Orientalismo*.

Hablar del Orientalismo de Edward Said (1978) en el contexto de una tesis sobre la escena psytrance de Quito podría parecer, a primera vista, una extrapolación. Sin embargo, resulta necesario, para comprender, cómo ciertos imaginarios visuales y simbólicos de origen oriental, llegaron a constituir el núcleo estético y espiritual de una cultura global electrónica que, además de originarse en Oriente, fue forjada principalmente por occidentales.

Said señaló cómo el Oriente fue históricamente construido por Europa como una alteridad pasiva, exótica y mística, útil para consolidar el poder colonial y epistémico del Occidente. Esta crítica resulta clave para problematizar la estética visual del psytrance, en tanto reproduce, aunque también transforma, ese mismo repertorio de signos y símbolos.

Desde los años sesenta, la contracultura hippie absorbió elementos del hinduismo, el budismo y las prácticas chamánicas indígenas, resignificándolos como parte de una búsqueda espiritual alternativa frente a la racionalidad moderna. Goa, en India, se convirtió en epicentro de este intercambio simbólico: allí, viajeros occidentales se encontraron con culturas locales e iniciaron un proceso de apropiación que, si bien puede considerarse problemático desde la crítica orientalista, también dio lugar a formas culturales híbridas, como lo es la escena cultural de la música electrónica, especialmente la del psytrance.

Como señala Graham St John (2015), al referirse a eventos de gran magnitud de la escena de la música electrónica como *Burning Man*, nacido en 1986 en Estados Unidos, “Burning Man es reconocido como un movimiento cultural-evento globalizador único. Las culturas-evento son omnipresentes en la vida social y cultural contemporánea” (St John y Gauthier 2015, 22).

Esta afirmación permite reconocer los límites del pensamiento clásico sobre el orientalismo, abriendo el debate hacia formas más rizomáticas e híbridas de circulación cultural actual pues las dinámicas de circulación simbólica en la modernidad no son meramente verticales. La dinámica se complejiza y da paso a un ciclo de ida y retorno en el que Oriente ya no es solamente el objeto pasivo de apropiación, sino también un sujeto activo en la reelaboración de lo global en lo que podríamos llamar una reapropiación epistémica desde el sur.

La circulación simbólica en este caso no es unidireccional. Con el tiempo, los mismos países asiáticos comenzaron a incorporar los elementos de esta escena global: tecnologías sonoras, estética visual globalizada y organización de festivales masivos en sus propias prácticas culturales.

India, especialmente, ha sido un foco importante de este fenómeno de apropiación invertida. Artistas DJs destacados como Novlik, que fusiona psytrance con la música clásica hindustani, o Axl Hazarika, cuyo proyecto *Rainbow Trip* lideró durante semanas las listas globales de trance en plataformas como SoundCloud (Hazarika, s.f.), demuestran la vitalidad de esta retroalimentación simbólica. Otros artistas destacados incluyen a Starlab, Spinal Fusion, Damru y Vibrant, quienes han llevado el psytrance desde Goa y otras regiones de la India hacia escenarios internacionales, no como meros receptores de una tendencia occidental, sino como agentes activos que resignifican y reterritorializan la cultura electrónica global con aportes estéticos, simbólicos y sonoros propios.

En su boletín *Rave New World*, alojado en la plataforma *Substack*, Michelle Lhooq analiza críticamente esta genealogía en el artículo *A Post-Colonial History of Psychedelic Trance*, allí sostiene que, si bien el psytrance ha sido una subcultura influyente, a menudo ha sido malinterpretada o ignorada por la historiografía de la música electrónica. El texto revisa cómo los *freaks* contraculturales de Occidente levantaron una utopía hippie en Goa, India, y cuestiona a quién estuvo realmente destinada dicha utopía. En ese marco, Lhooq (2024) señala:

El psytrance es una subcultura en sintonía con las resonancias del mundo actual. Sin embargo, comparado con los orígenes de otros géneros musicales electrónicos seminales, como el acid house en Ibiza y el techno en Detroit, el psytrance —y su apropiación de las prácticas culturales y espirituales indias— sigue estando poco historicizado, y la supremacía blanca, el orientalismo y el exotismo que forman parte de su historia rara vez se abordan en profundidad, o incluso se evitan.

Así como la música, lo visual: los mandalas, las deidades hindúes, geometrías sagradas y patrones psicodélicos comenzaron a circular como lenguaje común en la iconografía del psytrance, formando parte de una experiencia estética, sensorial, colectiva, profundamente transformadora.

Así, podríamos decir que la escena psytrance no refuerza la hegemonía visual del orientalismo, sino que se inscribe en una contravisualidad ritual que permite cuestionar las estructuras coloniales del ver y del saber. En lugar de reproducir la lógica del representar en forma de dominación, se activa una práctica de resignificación y fuga, un modo de revisión, convivencia o reexistencia visual.

Capítulo segundo

Cartografías de la escena electrónica

Este capítulo propone un recorrido por las múltiples geografías que ha atravesado la música electrónica, desde sus orígenes industriales y vanguardistas hasta su retroalimentación con las experiencias artístico-culturales del Sur global. No se trata de una historia lineal ni totalizadora, sino de una cartografía discontinua, tejida por migraciones estéticas, apropiaciones simbólicas y fugas contraculturales.

Desde sus primeras explosiones experimentales en Europa y Estados Unidos, la música electrónica ha operado como un territorio sonoro en constante desplazamiento: un campo de tensiones entre tecnología y espiritualidad, entre maquinaria y arte, entre hegemonía y subversión. Dentro de este amplio espectro, una de las expresiones que mejor encarna esta interculturalidad es el psytrance, que nos permite observar dichos desplazamientos. En ese entrelazamiento se inscriben América Latina y, en particular, la ciudad de Quito, espacio donde se sitúa esta investigación.

A través de memorias personales, convierto el relato etnográfico en una suerte de escaleta o guion cuasi cinematográfico, que reconstruye visualmente una posible historia de la escena electrónica en Quito entre 2010-2015, periodo en el que mi hermano Erick participó activamente en su conformación.

En definitiva, este capítulo ensambla un relato que atraviesa tanto las tensiones de clase como los imaginarios espirituales y las prácticas de resistencia que, desde su micropolítica, continúan hoy proponiendo otras formas de vivir, crear y habitar el territorio.

1. Historia y expansión global de la música electrónica y el Psytrance

Este capítulo se desarrolla en tres momentos: primero, se trazará un recorrido por el surgimiento y expansión global de la música electrónica, desde la música concreta y el *krautrock* hasta el techno de Detroit, Alemania, Manchester e Ibiza. Luego, se ofrece una mirada latinoamericana, con énfasis en procesos de reapropiación cultural, espiritualidad y contracultura en México, Argentina y Colombia. Posteriormente, se aborda la historia local de la escena electrónica en Quito. Finalmente, se ofrece el relato etno-

cinematográfico del periodo 2010–2015, que toma como eje no sólo los eventos, sino los espacios y las estéticas visuales que dieron forma a este territorio musical de resistencia y comunión.

2. Las raíces sonoras de la disrupción: nacimiento de la música electrónica primitiva

A comienzos del siglo XX, el mundo asistía a una profunda transformación de sus formas de pensar, sentir y crear. Las guerras mundiales, el auge de la industria y los avances en la física desestabilizaron el orden simbólico que durante siglos había sostenido las nociones de razón, belleza, progreso y arte. En ese contexto convulso, las vanguardias artísticas como el Dadaísmo, Surrealismo, Expresionismo, la Bauhaus, entre otras, no solo surgieron como reacciones formales a la tradición, sino como auténticas rebeliones epistemológicas contra todo lo establecido, especialmente contra la supuesta grandiosidad cultural de la civilización occidental: la humanidad burguesa y sus valores. Así como reza el Manifiesto Dadaísta de Tristán Tzara (1918, 4):

DADA es la vida sin pantuflas ni paralelos; que está en contra y a favor de la unidad y decididamente contra el futuro; sabemos sensatamente que nuestros cerebros se convertirán en cojines blanduzcos, que nuestro antidogmatismo es tan exclusivista como el funcionario y que no somos libres y gritamos libertad; necesidad severa sin disciplina ni moral y escupamos sobre la humanidad. DADA permanece dentro del marco de las debilidades europeas, es una cochina como todas, pero de ahora en adelante queremos zurrarnos en diversos colores para ornar el jardín zoológico del arte de todas las banderas de los consulados [...] DADA no es locura ni sabiduría, ni irónica, mírame, gentil burgués.

El Dadaísmo, nacido durante la Primera Guerra Mundial, propuso el sinsentido como respuesta al absurdo bélico. Tristán Tzara y Hugo Ball celebraban lo caótico, lo inútil y lo desarticulado como formas legítimas de creación.

El Surrealismo, por su parte, liderado por André Breton, se sumergía en los sueños, lo onírico, lo irracional y lo inconsciente como territorios fértiles para una nueva poética de lo real.

Ambas corrientes compartían una crítica radical a la idea de arte como sistema cerrado y normativo, y apostaban por el collage, la improvisación, el azar y la escritura automática como métodos disruptivos del raciocinio epistémico normativo y oficial. Estas exploraciones no surgieron en aislamiento.

Como lo sugiere el canal de You Tube, *Music Radar Clan* en su análisis sobre los pilares de la música electrónica: “durante la primera mitad del siglo XX aquí en Europa fue la etapa de los vanguardismos en el arte, un montón de artistas centraron su labor creativa, no tanto en ser unos virtuosos en su trabajo, sino en replantearse qué conceptos teníamos del arte” (Music Radar Clan 2020, 6’:00”). El cuestionamiento sobre “qué es arte” unió a las distintas disciplinas de la modernidad: en la pintura, se buscaba representar lo nunca visto; en la poesía, escribir lo nunca dicho; en la música, componer sin instrumentos. Se preguntaban si el arte podía expandirse más allá de sus medios tradicionales, y así fue como se exploraron también los límites de lo audible.

Este espíritu de época, marcado por la voluntad de desmontar el lenguaje tradicional y abrir paso a nuevas formas de sensibilidad, no fue exclusivo de la literatura o la plástica. La música, en su búsqueda de nuevas preguntas, también se preguntó si era posible hacer arte sin instrumentos, sin partitura, o hasta sin músicos en escena. La respuesta vino desde la experimentación técnica y sonora: grabar, cortar, superponer, alterar el tiempo y el tono.

Así, nació la música concreta en los años cuarenta, un movimiento impulsado por Pierre Schaeffer en los estudios del *Groupe de Recherches Musicales* en Francia, que utilizaba sonidos grabados de la realidad, trenes, puertas, piedras, motores, como material compositivo. No se trataba de imitar instrumentos, sino de pensar el sonido como materia escultórica o concreta. En ese marco, la música concreta aparece como un hito de ruptura. No era ya una partitura que se interpretaba, sino un collage sonoro que se construía desde el montaje. A través del corte, el retroceso, la aceleración o la inversión de cintas magnéticas, los compositores manipulaban grabaciones como bloques de sentido. La creación no estaba al final del proceso, como en la interpretación musical instrumental, sino al inicio: el sonido se convertía en materia prima.

Este salto no solo fue técnico. Fue conceptual. Se rompió la relación entre música y notación, entre arte y ejecución. Karlheinz Stockhausen, en Alemania, o Jean Michel Jarre, en Francia, expandieron esta tradición, experimentando con sintetizadores analógicos, generadores de frecuencia y estructuras compositivas circulares o modulares.

Se trataba de otra lógica, de una escucha que ya no se organizaba en estrofas o armonías, sino en texturas, en ambientes, en pulsos. Así, desde el laboratorio sonoro y desde los márgenes del arte, se fue gestando la posibilidad de una música sin músicos, hecha de electricidad y tiempo. Una música que no aspiraba a la representación, sino a la experiencia; que no buscaba decir algo, sino hacer sentir.

En el mismo aspecto rupturista, podemos ver la incursión del género femenino como un pilar importante de la música electrónica, el documental *Sisters with Transistors* 2020 de Lisa Rovner, aporta una clave vital para entender esta genealogía. En él, se muestra cómo, durante las guerras mundiales, las mujeres ocuparon espacios técnicos que hasta entonces eran casi exclusivos de los hombres. En ausencia de estos, las mujeres comenzaron a trabajar en los laboratorios de radio y comunicaciones, quedando al mando de aparatos como osciladores, sintetizadores y grabadoras de cinta.

Esta circunstancia permitió que mujeres como Daphne Oram, Delia Derbyshire, Bebe Barron, Pauline Oliveros y Clara Rockmore no solo incursionaran en la tecnología musical, sino que redefinieran los lenguajes del sonido. No buscaban replicar lo ya conocido, sino explorar nuevas formas de percepción. Fue Rockmore quien dio vida al *theremin* con su virtuosismo en el instrumento musical que convertía el cuerpo en interfaz sonora: solo con el movimiento en el aire, el sonido respondía. La música empezaba a ser un campo abierto de posibilidades electrónicas y sensoriales.

Aún no estamos en el techno de Detroit ni en el krautrock alemán, pero ya estamos escuchando los ecos de un mundo nuevo, hecho de sonido, cuerpo y máquina.

3. Vanguardia, ruptura y subculturas: raíces culturales del descentramiento

Los movimientos artísticos de vanguardia del siglo XX como el dadaísmo, el surrealismo, el situacionismo o incluso las corrientes anarquistas de pensamiento estético y político, no sólo rompieron con las convenciones burguesas del arte, la razón y el orden social, sino que también sembraron las bases de lo que posteriormente serían las culturas urbanas quienes experimentaron con el absurdo, el automatismo, el sueño, el ruido, el collage, la deriva, el happening y la desobediencia como formas de confrontación simbólica ante los valores dominantes. Así, lo que alguna vez fue arte radical en los salones y manifiestos europeos, encontró nuevas formas de manifestarse en la contracultura juvenil, primero en las calles, luego en los clubs, y finalmente en las pistas de baile.

El dadaísmo, por ejemplo, al introducir el caos, el sinsentido y el uso del objeto cotidiano como arma estética, anticipó tanto la crítica situacionista al espectáculo, como las futuras técnicas de bricolaje en el punk que manifestaron el sinsentido de la sociedad, portando símbolos tan aparentemente contradictorios como la hoz comunista en un brazo y el símbolo nazi en el otro.

El surrealismo, con su énfasis en lo onírico, lo inconsciente y lo deseante, influyó directamente las estéticas psicodélicas de los años 60 y, posteriormente, la visualidad del psytrance.

Movimientos artísticos como el situacionismo, a través de la deriva urbana y la crítica a la vida espectacularizada, abrió camino a las formas de intervención en el espacio público que se volverían centrales para las culturas rave o el uso del sampling en la música electrónica.

Y el anarquismo, inspiró prácticas autogestionarias que hoy persisten en las escenas electrónicas independientes, desde los colectivos DIY (*Do it Yourself*), hasta las ocupaciones culturales con los movimientos *okupa o squatter* o en las ocupaciones de espacios para la ejecución de las fiestas rave.

La siguiente tabla propone una mirada panorámica sobre la relación entre los principales estilos musicales del siglo XX y XXI nacidos desde las vanguardias artísticas y las culturas urbanas que los acompañaron o que se articularon a través de ellos. Cada década aquí funciona como un punto de inflexión, en el que el sonido se entrelaza con modos de habitar el arte, el espacio y el tiempo.

No se trata de una lista exhaustiva ni cerrada, sino de un intento de cartografiar cómo ciertos géneros musicales no solo han marcado el pulso estético de cada época, sino que también han activado imaginarios colectivos, resistencias simbólicas, sensibilidades y formas de comunidad.

Tabla 1
Correspondencias históricas: música y culturas urbanas

Década	Estilos Musicales	Culturas Urbanas
1920s-1930s	Jazz	Harlem Renaissance, Flappers
1940s	Swing, Bebop	Big Band, Proto-Beat Generation
1950s	Rock and Roll, R&B	Greasers, Teen Rebels
1960s	Psychedelic Rock, Soul	Hippies, Movimiento por los Derechos Civiles
1970s	Funk, Disco, Punk, Krautrock	Blaxploitation, Punks, Glam
1980s	Hip Hop, Synthpop, House, Techno	B-boys/B-girls, Ravers, Goths
1990s	Grunge, Trance, Jungle, Drum & Bass	Slackers, Cultura Rave, Alternativos
2000s	Electroclash, Minimal Techno	Hipsters, Emos, Electro Ravers

Década	Estilos Musicales	Culturas Urbanas
2010s	Trap, Dubstep, Future Bass	EDM Fans, Trapheads
2020s	Hyperpop, New Rave, Lo-fi	Zoomers, Estéticas TikTok

Elaboración propia a partir de referencias históricas sobre música y culturas urbanas (Estudios Culturales de *Birmingham (CCCS)*)

Tras la Segunda Guerra Mundial, muchas juventudes europeas y americanas comenzaron a cuestionar los valores de sus padres: la familia tradicional, la religión institucional, el patriotismo nacionalista, el trabajo, como destino inevitable forjado con la constitución del proyecto capitalista industrial desde la época colonial. En lugar de ser parte de la cadena de obediencia y productividad, se forjaron grupos urbanos con identidades propias en su música, vestimenta, forma de bailar, manifiestos artísticos o políticos y el uso del espacio.

Algunas de estas respuestas fueron radicales y políticas como el movimiento okupa o el anarquismo callejero, mientras que otras exploraron nuevas formas de espiritualidad, placer o comunidad, como ocurrió con el hipismo o el nacimiento de las escenas electrónicas experimentales.

A pesar de que algunos enfoques académicos, como el de los Estudios Culturales de *Birmingham (CCCS)*, analizaron estas subculturas desde el lente del conflicto de clase y la resistencia simbólica, lo cierto es que sus herramientas también permiten pensar cómo estas juventudes crearon espacios heterogéneos, donde se experimentaban otros ritmos, corporalidades y formas de relación, muchas veces, más allá de las clases.

A pesar de que en el caso de la música electrónica, quienes primero experimentaron con esta fueron pertenecientes a una clase alta, ya como cultura electrónica, podemos encontrar, insertados en una genealogía de ruptura a las clases medias, altas y bajas en un vaivén de reapropiación. Muchos de los centros urbanos más densamente poblados o industrializados, dieron lugar al surgimiento de expresiones juveniles conocidas como tribus urbanas: adolescentes y jóvenes que, con desilusión, observaron los resultados del proyecto modernizador.

Este proyecto en decaimiento se manifestó en la ruptura del vínculo familiar, el sometimiento esclavizante al trabajo asalariado, el desempleo estructural y, en algunos casos, en forma masiva, como lo ocurrido en Detroit, donde la descomposición del modelo fabril sentó las bases para el nacimiento del techno.

A pesar de que posterior a los experimentos de la música concreta ya se había mundializado el interés por estas exploraciones, por lo que se dificulta establecer un único origen o epicentro claro para el surgimiento de la música electrónica, es posible identificar cuatro núcleos geográficos fundamentales en el surgimiento de la música electrónica: Alemania, Manchester, Detroit, e Ibiza.

4. La raíz alemana: Krautrock y la máquina como ruptura histórica

El krautrock alemán de los años sesenta y setenta con grupos como *Can*, *Neu* o *Kraftwerk*, no hicieron simplemente una experimentación sonora o un culto a la tecnología sino que en muchos sentidos, fue una respuesta generacional de jóvenes alemanes que buscaban distanciarse del pasado reciente de su país, la Segunda Guerra Mundial y el nazismo, así como del peso cultural de la tradición europea.

Frente a una Alemania dividida, reconstruida bajo el modelo capitalista occidental y la vigilancia tecnológica, estos artistas crearon un lenguaje maquinal, repetitivo y abstracto que rompía tanto con la música popular anglosajona como con el clasicismo europeo. La agrupación Kraftwerk, en particular, llevó esta ruptura hacia una estética futurista, robotizada y minimalista, convirtiendo los sintetizadores y cajas de ritmo en elementos de una nueva sensibilidad cibernética.

Mediante el principio anteriormente mencionado de Calibán: mirando la máquina no como alienación, sino como vehículo de fuga sensorial y estética; la música electrónica nace en Alemania como una forma de desidentificación histórica, pero profundamente política en su crítica hacia una vida robótica con musicalidad robótica

We're charging our battery
 And now we're full of energy
 We are the robots
 We're functioning automatic
 And we are dancing mechanic
 We are the robots
 Ja tvoi sluga, (I'm your slave)
 Ja tvoi rabotnik (I'm your worker)
 We are programmed just to do
 Anything you want us to
 We are the robots
 We're functioning automatic
 And we are dancing mechanic
 We are the robots
 Ja tvoi sluga, (I'm your slave)
 Ja tvoi rabotnik (I'm your worker)
 Ja tvoi sluga, (I'm your slave)

Ja tvoi rabotnik (I'm your worker)
 We are the robots. The Robots – Kraftwerk
 (<https://www.letras.com/kraftwerk/21781/traduccion.html>)

5. La raíz británica: Manchester y la rabia electrónica

La segunda gran semilla de la música electrónica creció en *Manchester*, Inglaterra, una ciudad obrera que también vivió la decadencia de su modelo industrial durante los años 70 y 80. Allí surgieron fenómenos como el *post-punk*, el *acid house* y más tarde la *cultura rave*, en una genealogía que va de agrupaciones como *Joy Division* a *Happy Mondays* y a *New Order*, del Bar *The Hacienda* a las fiestas ilegales en campos y galpones. Manchester fue el laboratorio donde se cruzaron la sensibilidad melancólica del rock, la pulsión repetitiva del house de Chicago y el deseo de comunión hedonista de la cultura de clubes. Los jóvenes británicos, marginados del trabajo y del futuro, encontraron en la música electrónica un lugar donde reconfigurar el cuerpo, el tiempo y la comunidad. Así lo explica Jordi Nofre (2021, 83):

Fue a finales de la década de los años setenta y sobretodo en la siguiente década en la cual diferentes escenas nocturnas proliferaron de manera incluso muy diferenciada entre ellas a la largo y ancho de Europa. Si bien la escena Madchester – en la que una ciudad devastada por la desindustrialización como Manchester resurgió como ciudad cultural y musical a nivel mundial gracias a la creación de nuevos estilos musicales globales – es a menudo reivindicada como cuna del clubbing y de la noche más moderna y ecléctica.

El techno no sólo fue un género musical: fue una política del sonido y del espacio, nacida de la ruina industrial. Como lo señala el narrador en la película *24 Hour Party People*, del director Michael Winterbottom, al describir desde el centro de Manchester, el nacimiento de la cultura rave:

Éste es el canal de Rochdale construido en 1804 cuando Manchester era el mayor centro cultural del mundo y su abandono refleja el declive de la industria británica de la postguerra. [...] Esta noche está sucediendo algo igualmente histórico, lo ves, están aplaudiendo al DJ, no a la música, no al músico, no al creador, sino, al medio, aquí está, el nacimiento de la cultura rave, la beatificación del ritmo, la era de la música dance. (*24 Hour Party People* (2002) s. f.)

Manchester condensó el espíritu rave como forma de resistencia emocional y espiritual frente al cinismo de la política oficial.

6. La raíz estadounidense: Detroit y el techno como respuesta futurista

En el mismo campo que menciona Nofre, la desindustrialización y no una simple evolución del funk ni una imitación de kraftwerk, dio a lugar a un grito estético desde el corazón racializado y desindustrializado de una ciudad abandonada por el sueño americano como Detroit. Tras el cierre de fábricas automotrices, los barrios afroamericanos quedaron sumidos en el desempleo, la violencia y el olvido estatal.

Frente a esa desolación, un grupo de jóvenes afroamericanos: Juan Atkins, Derrick May y Kevin Saunderson (*The Belleville Three*), canalizó esa experiencia en un sonido frío, mecánico, ligado a las experiencias de lo que miraban como niños en los puestos de trabajo en las fábricas de sus padres.

En el documental “*High-tech soul*”, exponentes de la música techno de Detroit explican cómo se vivía esa época y sus influencias desde el funk de New Orleans y el Kraftwerk europeo:

Imaginen una ciudad diseñada para cuatro millones de personas que ahora solo habitan menos de un millón. Crecimos con la idea de que nuestros padres iban a trabajar a diario, trabajando en la industria automotriz, y al volver a casa nos contaban que trabajaban con robots. Hubo muchas consecuencias debido a la transición hacia la automatización, las computadoras y la robótica, que se apoderó de donde antes la gente trabajaba y prosperaba. Sin embargo, no fue algo malo, simplemente la ciudad estaba en transición hacia una base tecnológica. Lo que ha sucedido es que algo extraordinario, maravilloso y único ha ocurrido, en lugar de lo que ocurre en cualquier otra ciudad: tenemos un espacio, y no es solo un espacio vacío, sino un espacio lleno de artefactos de la cultura industrial estadounidense. Esto tiene mucho que ver con la incorporación del tecno urbano a este ámbito cultural y social. (Gary Bredow 2005, 7:00)

7. La raíz mediterránea: Ibiza laboratorio sensorial y tránsito hacia el mainstream

Aunque hoy sea conocida como un destino turístico de música electrónica global, Ibiza nació como refugio contracultural. En los años 70, la isla fue habitada por comunidades hippies, artistas y buscadores espirituales que huyeron del mundo urbano-industrial en busca de libertad, naturaleza y comunión. Allí se mezclaron los ideales psicodélicos del viaje interior, la experimentación sonora y los primeros usos rituales del sonido amplificado. El contacto con DJs europeos y norteamericanos a finales de los 70 e inicios de los ochenta impulsó una escena que fusionaba el house de Chicago, el beat local y una atmósfera hedonista difícil de replicar en otras partes del mundo.

A pesar de que en tres de las ciudades más grandes de Estados Unidos se creara la nueva música *dance*, fue en Reino Unido donde se explotó ampliamente. Aunque, antes de

llegar a ese punto, hay que transportarse a Ibiza, donde una zona marcada por el fin de una dictadura de casi cuarenta años se transformó en un ambiente donde poder evadirse. Desde la apertura de Pacha en 1973, la isla se caracterizó por su ocio nocturno y, la facilidad para viajar, gracias a su aeropuerto, facilitó que muchos británicos fueran allí de vacaciones a probar su amplio surtido de locales. (Gomez Esther 2024, 43)

A pesar de la clara referencia que se tiene sobre el origen de la música electrónica desde Ibiza como un lugar de millonarios, en sus inicios tuvo un inicio que fue marcado precisamente por la presencia de muchos de los jóvenes viajeros y auto exiliados de las políticas de Inglaterra, como lo afirma Jose Población Romero: “La cultura Rave generada por los jóvenes turistas británicos de clase media que trabajaban en las islas de Ibiza se convierte en un símbolo de frustración con la decadencia de Gran Bretaña después de una generación de reglas y leyes encabezadas por la poderosísima Margaret Thatcher y el Tory Party”. (Población Romero 2016, 383).

Estas cuatro genealogías: alemana, estadounidense, británica y mediterránea, permiten pensar la música electrónica no como una simple consecuencia del avance tecnológico, desarrollada inicialmente por una clase privilegiada, sino como una respuesta sonora, corporal y simbólica al fracaso de la modernidad, a sus promesas incumplidas de bienestar, racionalidad y progreso. Además a una constante apropiación y reinterpretación de los símbolos culturales.

8. El aspecto técnico de la música electrónica

Los orígenes de la música electrónica se sitúan en un campo de exploración sonora que desafió las convenciones de la música académica occidental, proponiendo nuevas formas de componer, percibir y experimentar el sonido. Más allá de la música concreta desarrollada por Pierre Schaeffer, que utilizó grabaciones de sonidos cotidianos manipulados en cinta magnética.

La obra de Karlheinz Stockhausen o composiciones como *Gesang der Jünglinge* (1955) y *Kontakte* (1958) fueron fundamentales para establecer una lógica compositiva basada en la síntesis sonora y la manipulación del tiempo rítmico. Combinaban grabaciones vocales procesadas, tonos electrónicos y secuencias rítmicas no necesariamente métricas. Anticiparon el uso de sintetizadores, cajas de ritmo y estructuras repetitivas, que sirvieron de antecedente técnico para géneros como el *electropop*, el *ambient*, el *techno* o el *psytrance*.

A diferencia de la canción popular tradicional, estructurada en estrofa, coro, puente, los géneros electrónicos suelen desarrollarse de manera acumulativa o modular. El principio básico es la superposición de capas (*loop layering*), donde cada elemento sonoro: ritmo, bajo, melodía, efectos, se construye en ciclos (*loops*) de duración constante (4, 8, 16 o 32 compases). Estas capas son introducidas, transformadas y eliminadas gradualmente, generando un flujo constante de variaciones sobre un patrón rítmico base.

La mayoría de los géneros de pista utilizan la estructura 4/4 (cuatro tiempos por compás), con bombo en cada pulso (*kick drum*) como eje central. Sobre esta base se superponen *hi-hats*, *snare*s, *claps*, líneas de bajo, *pads* atmosféricos y sintetizadores melódicos, a menudo procesados con efectos como *delay*, *reverb*, *filter sweep* y *phaser*.

Algunos de las herramientas básicas para la producción de la música electrónica en cualquiera de sus estilos, son: sintetizadores analógicos o digitales. Samplers. drum machines. DAWs (Digital Audio Workstations) como Ableton Live, FL Studio, o Logic Pro. Controladores MIDI: Launchpad, Maschine. Y distintas clases de efectos digitales: Delay, Reverb, Flanger, etc.

El resultado es una música destinada a la inmersión sensorial y corporal, donde la repetición hipnótica y las variaciones sutiles crean estados de trance prolongado.

9. Algunos estilos de la música electrónica

A medida que la música electrónica se fue consolidando como lenguaje global, comenzaron a emerger estilos que, si bien comparten una raíz común en la repetición, la síntesis y el ritmo, se diferencian por su estructura, su tempo, su estética sonora y, sobre todo, por las sensaciones que buscan provocar.

Aquí un esquema un poco más técnico sobre estas diferencias dirigido para el que busca comprender las diferencias minuciosas que casi nadie es capaz de hacerlo al menos que se encuentre en estrecha relación con la escena:

El techno, como uno de los primeros planteamientos musicales, también generaron características generales de la música electrónica. Este género es como una pulsación fría y mecánica, quizás una respuesta maquinal a un paisaje urbano marcado por el colapso industrial. Se estructura típicamente en compases de 4/4 con tempos entre los 120 y 135 *Beats per minute* BPM. Prioriza las texturas: bajos que golpean como pistones, percusiones metálicas que recuerdan fábricas vacías, conforman una atmósfera hipnótica, donde lo emocional se transmite no desde la melodía, sino desde la vibración.

Alrededor del mismo periodo, emergía el electro, caracterizado por su ritmo entrecortado y su estética robótica. El beat ya no fluye, sino que salta, combina líneas de bajo sincopadas, *vocoders* y *riffs* sintetizados. Su estructura podía alternar entre patrones en 4/4 o breakbeats. Más rápido, más envolvente con tempos que rondan los 110–130 BPM. La melodía es protagonista: se construyen largas secuencias que crecen poco a poco hasta estallar en momentos de clímax.

En los noventa, surge el *trance*. Su nombre ya da una pista: su intención es inducir estados mentales alterados a través de estructuras sonoras expansivas. Más rápido, más envolvente. La melodía aquí es protagonista: se construyen largas secuencias que crecen poco a poco hasta estallar en momentos de clímax. Usa tempos entre 130 y 145 BPM. Su objetivo es sumergir al oyente en un viaje casi espiritual.

Paralelamente, en el Reino Unido, otra energía se cocinaba a velocidades vertiginosas. El *drum and bass* y su primo cercano, el *jungle*, surgieron de los *sound systems* del sur de Londres con influencia directa del *reggae* jamaicano y se estructuran sobre *breakbeats* sincopados, generalmente a 160-180 BPM. Aquí, el ritmo deja de ser cuadrado, lanza ritmos rotos, veloces, que parecen tropezar entre sí, pero que siempre caen en el lugar justo. Las líneas de bajo son profundas y subterráneas, y la percusión alcanza niveles de complejidad africana.

El psytrance ocupa un lugar especial en la presente investigación: Nacido en Goa, India, y desarrollado por escenas a nivel mundial, el psytrance tiene una estructura 4/4 firme como columna vertebral, pero su esencia está en los detalles: efectos cósmicos, sonidos filtrados, con tempos más acelerados, entre 140 y 150 BPM. Se caracteriza por líneas de bajo fuertes, sonidos ácidos y resonantes y efectos alienígenas que interactúan en un paisaje de constante transformación. No se busca la melodía convencional, sino la saturación de estímulos, de un trance sensorial.

Dentro del psytrance, emergen subgéneros con matices técnicos:

El *progressive* psytrance: más suave, más lento, (130–138 BPM), atmosférico, con estructuras más limpias y progresivas. Impulsa la fluidez hipnótica.

El *full on* introduce más directo, más eufórico, con líneas ascendentes que estallan en momentos de euforia.

El *dark* psytrance, se pone serio, tenso, con disonancias que inquietan, como un bosque oscuro lleno de sonidos (hasta 160 BPM), utiliza disonancias, texturas sombrías, una experiencia inquietante, caótica, cercana a la experiencia del viaje interestelar.

Finalmente, el *forest* y *hi-tech* llevan al extremo la velocidad (hasta 180 BPM), capas que se cruzan como una red neuronal desbocada, generan paisajes densos, caóticos y extremadamente detallados.

En contraste con esta intensidad, el *ambient*, se despliega con más presencia de texturas, drones, atmósferas que se extienden hacia la contemplación o la meditación.

Cada uno de estos géneros no solo responde a parámetros técnicos distintos como la estructura rítmica, el tempo, tipo de sintetizador, o el uso de efectos, sino que también sugiere una manera particular de habitar el tiempo, el cuerpo y el espacio. Entenderlos desde su sonoridad permite no solo escucharlos mejor, sino también descifrar qué nos dicen sin palabras en el espacio de lo no racional.

10. La ruta global del psytrance: de Goa al Ecuador

En el recorrido global de la música electrónica, los géneros y subgéneros se han multiplicado hasta formar un entramado difícil de clasificar, pero significativo en términos de reapropiación cultural. Dentro de este universo, el psytrance destaca como uno de los estilos más proclives a la reinterpretación simbólica y la autorrepresentación intercultural, no solo por su apropiación explícita de símbolos ancestrales globales, sino también por la diversidad geográfica de sus principales exponentes.

El llamado “nacimiento de la *psicultura*”, como lo denomina Graham St John (2015), tuvo uno de sus puntos de inflexión en las playas de Goa, India, donde durante las décadas de 1960 y 1970, viajeros contraculturales occidentales, los *drop-outs*, comenzaron a organizar fiestas psicodélicas. “Estos encuentros, que combinaban misticismo, enteógenos y música *cosmo rock*, encarnaban una sensibilidad utópica y experimental que con el tiempo evolucionaría hacia lo que hoy se conoce como psytrance” (St John y Gauthier 2015, 63).

Si bien este proceso ha sido criticado por su carga orientalista y por la apropiación simbólica de tradiciones espirituales del sur, también debe reconocerse que no se trató exclusivamente de una explotación estética o turística. Como afirma St John, Goa se transformó en “un significante de un espacio mítico y de libertad privilegiada para los desertores occidentales” (St John y Gauthier 2015, 66). El psytrance, más que una corriente musical elitista, emergió como una práctica cultural compleja, producto del cruce entre la búsqueda espiritual, la innovación tecnológica, el nomadismo contracultural y la experimentación con estados alterados de conciencia.

Para muchos de sus protagonistas, la psicocultura fue también una forma de “emprender un éxodo que escapa a algo del neocolonialismo racializado de la (pos)modernidad” (St John y Gauthier 2015, 66). Desde esta perspectiva, más allá de su exotismo evidente, el trance funcionó como una vía de transformación subjetiva y colectiva. Este matiz será especialmente visible en figuras como Goa Gil, quien reformuló el rol del DJ como mediador espiritual y dotó de una dimensión ritual a estas celebraciones. Como lo recuerda (Lhooq 2024) junto a Dave Mothersole, testigo de las primeras fiestas en Goa:

Desde sus inicios, el psytrance se caracterizó por su resistencia a la modernidad capitalista. “La religión, el renacimiento, la Guerra Fría, las drogas, los viajes en el tiempo, el misticismo, los desastres nucleares y la ciencia ficción eran temas populares, y a veces parecía que estos mensajes provenían directamente del espacio”.

En términos conceptuales, el Psytrance condensa en su nombre dos nociones clave que expresan su filosofía dentro del universo de la música electrónica: *psycho* y *trance*.

La dimensión *psycho*, derivada directamente de la cultura psy, remite a una religiosidad modulada por el uso de sustancias enteógenas. Estas, empleadas desde tiempos ancestrales en prácticas chamánicas, fueron redescubiertas y sintetizadas en la modernidad como el LSD. Su uso abrió nuevas vías de exploración de la conciencia, permitiendo a los usuarios experimentar “trascendencia” y estados alterados de percepción. Este componente se complementa con la influencia sonora de los mantras del hinduismo, que a través de su repetición y ritmo conducen hacia un estado de trance psicodélico.

Por su parte, el término *trance* alude tanto a una condición mental, como a una estética musical que se consolidó en Europa durante los años 90, con una gran variedad de subgéneros que incluyen: *acid trance*, *classic trance*, *goa trance*, *tech*, *hard*, *dream*, *progressive*, *psycho*, *balearic*, *uplifting*, *euro* y *vocal trance*.

Goa Gil en una entrevista para el portal Neurotrance, recuerda que todos los subgéneros del trance, en sus inicios, eran uno solo: “Lo que ustedes llaman Goa Trance, nació por 1991, debido a que mucha gente que había venido a Goa en los 80s, vuelve a Europa y comienzan a hacer música tratando de hacerlo exactamente como en las situaciones de nuestras fiestas. Antes de eso solo fueron fiestas de música electrónica con diferentes formas” (Neurotrance 2007).

El trance, potenciado por los efectos de los enteógenos, produce una modificación del estado de conciencia que transforma no solo la experiencia corporal, sino también la

percepción del entorno. Desde la iconografía visual hasta la estructura musical, repetitiva, expansiva, hipnótica, todo parece dispuesto para disolver las fronteras del yo, del tiempo lineal y de las jerarquías sociales. Por ello, las fiestas debían celebrarse en lugares externos, lejos de las restricciones institucionales: playas como Anjuna en Goa, bosques, ruinas o parajes naturales donde la experiencia pudiera desplegarse sin ataduras ni vigilancia.

De hecho, el rastro histórico de estas celebraciones se puede seguir desde las primeras *free parties* en Goa, organizadas por hippies internacionales desde principios de los años setenta. Como señala Delgado, “Anjuna fue una de las playas más recordadas por parte del movimiento hippy, más tarde fueron denominadas como ‘free parties’” (Delgado 2005, 85). Estas reuniones espontáneas evolucionaron hasta convertirse en festivales globales, como las free parties que desde 1985 eran ya reconocidas mundialmente.

Este tipo de eventos, posteriormente, inspiraron eventos como Burning Man, Afrikaburn o Midburn, que no solo fueron espacios de evasión, sino auténticos laboratorios de espiritualidad contemporánea, crítica al neoliberalismo y construcción de comunidad. En palabras de St John y Gauthier, Burning Man se erige como el ejemplo paradigmático de una “diáspora contracultural” entendida como un movimiento global que gira en torno a eventos temporales capaces de encarnar “una espiritualidad sin dogma, una política del cuerpo colectivo y una estética de la colaboración” (St John y Gauthier 2015, 5). En esos contextos, el trance se trata, en suma, de una cultura religiosa sin religión, en la que los rituales no surgen de doctrinas, sino del trance colectivo, del arte compartido, de la música electrónica y de los actos de generosidad no retribuida.

La inducción al trance durante las raves permite a los participantes sostener físicamente largos periodos de danza continua. Como señala un informante Till citado por Vieites y Urbanas: “Todo el concepto de tiempo, desaparece”. Esta pérdida de la noción temporal se ve acompañada por la disolución de la memoria inmediata, señal del acceso a estados de conciencia alterados. La unión del ritmo musical con el cuerpo permite una desinhibición sensorial que activa el subconsciente y el instinto. Según Till, las raves responden a “la crisis de la individualización que vivimos desde el siglo pasado en la sociedad occidental” (Vieites y Urbanas 2014, 11-2).

Estas religiosidades o rituales simbólicos dieron lugar a figuras como Goa Gil quién más allá de ser un simple DJ, representa una figura liminar entre el arte sonoro y la espiritualidad, reinterpretando el papel del DJ como un chamán contemporáneo, capaz de

guiar al colectivo hacia experiencias de trance comunal y prolongado. Como él mismo lo expresó en una entrevista: “La música es una forma de entrar en trance, y una fiesta es un vehículo para transmitir ideas y conocimiento... siempre he visto las fiestas como una plataforma para bendecir a la gente. Esta es una de las formas en que adoro la tierra y el espíritu cósmico” (Lhooq 2024).

Gil, originario de California, abandonó la escena hippie de San Francisco a los 18 años, desencantado por la deriva violenta y nihilista del “verano del amor”. Empezó entonces un viaje transformador que lo llevó hasta Goa, en una suerte de peregrinación que lo conectó con prácticas espirituales orientales. En 1969, se convirtió en discípulo de un maestro hindú y recibió el título de *sadhu*, un asceta sagrado. Desde entonces, su práctica musical se ha entrelazado con rituales como la *puja*, recitación de mantras y una cosmovisión que integra la música electrónica con la devoción espiritual. Su conexión con lo sagrado se mantiene hasta hoy: antes de cada set, realiza una puja, una ceremonia ritual, y recita mantras, enmarcando el evento como una experiencia trascendental. Como él mismo afirmó en una ocasión: “No es una discoteca bajo cocoteros: [las fiestas de psytrance] son una iniciación espiritual” (Lhooq 2024).

Del mismo modo como Gil fue un representante de la música electrónica a nivel mundial, otros nombres como *Astral Projection*, *Hallucinogen* o *Infected Mushroom*, fueron parte de la avanzada que internacionalizó este sonido. En los años noventa, la cultura rave en Europa vivió una eclosión marcada por las raves ilegales, las caravanas nómadas y las fiestas en lugares remotos.

Una de las entrevistadas para esta tesis, Caro J., recuerda con lucidez aquellos años vividos en Europa, subrayando una diferencia clave: “La diferencia entre las fiestas en Europa y en Ecuador es que allá la ilegalidad es parte del movimiento, la toma de espacios abandonados es un acto político. Aquí todavía estamos en esa transición” (Jaramillo 2024, entrevista personal).

Podemos observar que el psytrance no se exportó únicamente como un género musical, sino como una práctica cultural viva que, en su tránsito, adopta nuevas formas, sentidos y resistencias. Una de las vías mediante las cuales esta expresión llegó al Ecuador fue la presencia de Goa Gil en 2014: un evento que permitió experimentar de cerca una micropolítica sensible y una espiritualidad alternativa que ya venía expandiéndose a escala global.

11. Psytrance en América Latina: Apropiación, resignificación y territorialización

En el contexto latinoamericano, la música electrónica ha atravesado un proceso particular de apropiación y resignificación, cuyas expresiones varían según la geografía, el contexto socioeconómico y las formas de organización cultural locales. Si bien en sus primeras etapas fue adoptada por sectores privilegiados de las grandes ciudades, posiblemente debido al acceso a experiencias musicales en países del norte global, como en el caso de Ecuador; con la expansión del internet y el abaratamiento de las tecnologías, estas manifestaciones comenzaron a migrar hacia colectivos de clases más bajas y autogestionadas. Así surgieron propuestas alternativas que desafiaron las estructuras tradicionales del entretenimiento y de la cultura de masas.

En Argentina, la escena techno comenzó a consolidarse hacia fines de los años 80 y principios de los 90. Lejos de tratarse de una simple importación cultural desde Europa o Norteamérica, esta escena fue moldeada mediante un proceso de hibridación activa, donde usuarios y tecnologías emprendieron viajes simbólicos y materiales en ambas direcciones. Como lo expresa Lavega (2019, 7):

La co-construcción social de tecnologías vinculadas a las prácticas de lo que entiendo como ‘filosofía’ de la música techno... se instaló como una cultura urbana centralizada en Buenos Aires, con características propias... Se trata de una ‘hibridación cultural’, en el sentido de Néstor García Canclini, donde la figura del migrante contribuye a una compleja red de relaciones socio-técnicas. Ya no se trata solo del cosmopolitismo del viajero, sino de un ‘ciudadano del mundo’ que no necesita desplazarse físicamente.

En México, el psytrance ha revitalizado las culturas urbanas al integrar elementos globales con raíces locales. Como señala la investigación sobre juventudes mexicanas de Rogelio Marcial, “resulta impropio hablar de las culturas juveniles sin mencionar los estilos musicales que hacen suyos y, desde allí, todo un mundo simbólico” (Marcial 2006, 200). Este proceso de apropiación cultural transforma símbolos foráneos en expresiones profundamente significativas dentro de contextos específicos.

En este escenario, el Psytrance ha cobrado una vitalidad particular, combinando música psicodélica con cosmovisiones indígenas y emblemas de culturas milenarias como la musulmana, la hindú o la azteca. “La vitalidad del movimiento electrónico ha sido encabezada, en los últimos cinco años, por la corriente del psychedelic trance [...], una combinación sugerente entre la filosofía psicodélica y la cosmovisión de diferentes grupos étnicos existentes en México antes de la llegada de los españoles [...]” (Marcial

2006, 209). Este cruce ha generado fiestas y rituales sonoros donde lo global y lo ancestral se fusionan, expandiendo las posibilidades expresivas de las juventudes mexicanas y renovando el legado contestatario que antes representaba el rock.

En el caso de Colombia, como señala Delgado, autor de *Origen y sociogénesis de las fiestas rave*, a finales de los años noventa, la escena electrónica tomó fuerza con la celebración del primer *after party* en una bodega abandonada de Santa Fe de Bogotá, en respuesta a la “ley zanahoria” impuesta por el alcalde Antanas Mockus. Esta medida, que restringía los horarios nocturnos, llevó a los organizadores a diseñar espacios alternativos de fiesta para extender la experiencia musical. “El dueño de Music Factory [...] se inventó hacer una fiesta en la que los invitados pudieran ‘obviar’ la ley zanahoria y quedarse hasta la madrugada del otro día” (Delgado 2005, 89). Este fenómeno se expandió rápidamente a otras ciudades, incluso donde no existía dicha ley, pues los jóvenes comenzaron a sentirse partícipes de una tendencia cultural más amplia donde las raves no surgen como experiencias aisladas, sino como prácticas conectadas con dinámicas sociales, musicales y estéticas más profundas.

En el caso de Ecuador, el psytrance fue apropiado desde un entorno simbólicamente diverso que abarca lo urbano, lo andino y lo amazónico. Este proceso se caracteriza por una fusión entre las nuevas espiritualidades globales, como el Hinduismo, el camino rojo y tradiciones locales como el Inti Raymi. En Quito, estas formas musicales y espirituales se resignificaron dentro de una escena que valoró tanto la expansión de la conciencia como la conexión con las raíces culturales. Pinteiro, uno de los entrevistados en esta investigación y que forma parte de la escena desde mediados de los años 90 expresa su conexión entre lo electrónico y lo ancestral: “El Inti Raymi va a 180 BPM, igual que el psytrance. No es solo música, es un viaje, una experiencia que conecta con algo más grande” (Pinteiro 2025, entrevista personal).

La primera aproximación académica sistemática al fenómeno de la música electrónica en Ecuador fue realizada por el investigador suizo Jérémie Voirol, quien a inicios de los 2000 observó con habilidad una paradoja que marcó los albores del techno en Quito: una escena que, lejos de emular las raíces subterráneas y contraculturales que tuvo en ciudades como Detroit o Berlín, fue apropiada en primera instancia por sectores privilegiados de la sociedad ecuatoriana.

Para Voirol, esta apropiación no fue anecdótica, sino estructural: los primeros adeptos al techno en Quito fueron jóvenes de clase alta, de fenotipo predominantemente occidental y con fuerte acceso a referentes globales, tanto en términos culturales como

económicos. “Todos estos jóvenes tuvieron que apropiarse del tecno adaptándolo a su situación (económica y sociocultural): aspecto *fashion*, evitar integrar elementos demasiados locales”, escribe Voirol, remarcando cómo el techno, nacido originalmente en barrios marginales de Detroit, fue en Ecuador resignificado como una estética ligada al lujo, la exclusividad y el cosmopolitismo de elite (Voirol Jérémie 2010, 66).

El contraste que Voirol señala entre una tendencia “*fashion*”, centrada en el culto a las grandes raves, el glamour de los DJs internacionales y la estética de la fiesta, y otra tendencia que él denomina “auténtica”, donde algunos buscaban volver al sentido esencial de la música electrónica y apoyar la creación local, demuestra lo heterogéneo de la escena electrónica. Podemos observar que incluso cuando ambos grupos compartían ciertos códigos musicales y de sociabilidad, sus maneras de vivir el techno eran distintas, y hablaban también de una estratificación interna que respondía a la lucha simbólica por la autenticidad.

Lo más sugerente del análisis de Voirol (2006, 134) es su intuición crítica: si el techno hubiera sido adoptado por las clases populares en Ecuador, muy probablemente las élites urbanas lo habrían rechazado, tal como ocurrió en sus orígenes en el norte global.

Todos estos jóvenes tuvieron que apropiarse del tecno adaptándolo a su situación (económica y sociocultural: aspecto *fashion*, evitar integrar elementos demasiados locales, etc.), puesto que éste en su origen estuvo relacionado más bien con un contexto de jóvenes marginales. Es plausible que si el tecno hubiera sido apropiado por las clases populares en Ecuador (como fue el caso en Estados Unidos y en Europa al inicio), los jóvenes de la elite ecuatoriana lo habrían rechazado como lo hicieron sus homólogos norteamericanos y europeos al principio. mento distintivo frente a lo popular, lo que rechazan. En efecto, son muy críticos hacia el modo de vida “tradicional” y popular del país y giran particularmente en torno a la cultura europea-norteamericana como centro.

No obstante, Voirol también reconoce que los mismos actores de esta elite no eran monolíticos. Muchos de ellos, especialmente quienes se identificaban con la tendencia “auténtica”, comenzaron a impulsar un movimiento nacional con artistas ecuatorianos, mostrando una voluntad, aunque limitada por sus marcos de clase, de construir una escena propia.

Así, la escena electrónica en Quito nació atravesada por tensiones entre clase, estética y legitimidad cultural. Este primer periodo de apropiación elitista conforma el punto de partida que más adelante daría paso a nuevas configuraciones. Con el avance de la tecnología, la masificación del acceso a la música digital y la proliferación de eventos autogestionados, nuevos actores, como veremos en los relatos siguientes, empezarán a

ocupar un lugar central en la resignificación la música electrónica y el surgimiento del psytrance como espacio de resistencia, espiritualidad y reapropiación simbólica.

En resumen, las fiestas de psytrance en América Latina se han configurado como verdaderos rituales de hibridación, donde el trance, lejos de ser solo un estilo musical, se transforma en una experiencia sensorial y espiritual situada: “El psytrance no importa en qué lugar del mundo se encuentre, ya que el trance puede ser transformado de tal manera que se nutre de la cultura de la región donde se hace la fiesta, tomando elementos ancestrales insertos dentro de las tradiciones propias de cada cultura, lo que hace de estas fiestas complejos procesos rituales de orden global” (Delgado 2005, 87).

12. Aproximación a una etnografía del psytrance local

La serie documental *Exterminate All the Brutes*, escrita y dirigida por Raoul Peck, plantea una interrogante profunda sobre la historia, el poder y la posibilidad de la autorrepresentación. Peck sostiene que toda historia es, en cierto modo, una ficción — pero no por ello deja de ser real. En sus palabras: “Civilizaciones enteras del hemisferio occidental fueron destruidas sin sentido, enfilando al mundo occidental en la ruta de la avaricia y la destrucción, pues la historia es el fruto del poder, y el poder es crucial para el relato, el cual se convierte, si acaso, en la historia de los ganadores. Y obviamente hay que cambiar eso”. (Peck 2021, 3':00") Esta afirmación cuestiona el supuesto carácter objetivo del relato histórico, señalando que lo que entendemos como “historia” suele ser la versión impuesta por quienes detentan el poder.

Desde esta perspectiva, aproximarse etnográficamente a una escena como la del psytrance en Quito implica disputar la narrativa dominante, proponiendo otras formas de ver, sentir y contar. Una de las principales complejidades de este enfoque es precisamente la posibilidad de representar otras realidades, especialmente aquellas que emergen desde el arte y el pensamiento no hegemónico. Es el caso de las imágenes creadas por artistas y músicos que movilizan sentidos que escapan a la lógica racional. Un ejemplo ilustrativo es la obra del artista amazónico Rember Yahuarcani, quien, a través de su práctica visual, transmite visiones vinculadas a la toma de ayahuasca, revelando la existencia de otros reinos de conciencia y formas alternativas de conocimiento.

Este tipo de representación simbólica y afectiva difícilmente puede ser captada plenamente por los marcos epistemológicos tradicionales de la ciencia.

En este contexto, la etnografía y en particular la etnografía visual, ofrece herramientas, aunque limitadas, para aproximarse a estos mundos. Como afirma Christine

Hine: “La etnografía nos ofrece la promesa de poder acercarnos a la comprensión de cómo las personas interpretan el mundo que las rodea o cómo organizan sus vidas, a diferencia de los estudios cuantitativos que nos ofrecen a representaciones prefiguradas de conceptos aislados o impuestos por el investigador” (Hine 2011, 56). Siguiendo la línea, este capítulo es también una etnografía que se asume como representación parcial, situada y profundamente afectiva.

Desde esa honestidad metodológica, lo que sigue es un relato vivencial de mi experiencia en las culturas *underground* de la ciudad de Quito, en especial de mi acercamiento al género psytrance junto a mi hermano Erick.

Tal como sugiere Hine, la etnografía también un ejercicio de imaginación; tiene mucho de invención, y por tanto, algo de ficción. John Van Maanen, citado por Hine, advierte sobre esta complejidad al describir la etnografía como: “una institución de cuentacuentos” (Hine 2011, 59). Por ello, más que ceñirme a un ideal de objetividad positivista, he optado por una forma de narración que permite dar cuenta del símbolo, del afecto, del vínculo personal con esta escena.

Lo que aquí se despliega es un microrrelato que, dentro del marco académico, utiliza recursos más cercanos a la literatura o al guion documental que a la crónica histórica convencional. A veces el tono será poético, en otros momentos testimonial, pero siempre con la intención de generar una aproximación sensible y situada a lo vivido y compartido.

13. Cuando bailábamos para no morir: una etnografía del trance (a modo de guion cinematográfico)

Flashback # 1: La cámara, imaginaria, o real, se aproxima al cuerpo de un joven con chaqueta de cuero. Unas cuchilladas breves cortan las pieles. La música suena, late, en sincronía con la memoria, lento y luego rápido y frenético, luego vuelve al ritmo del corazón. Y desde ahí, desde ese primer corte, se empieza a contar esta historia. Se imprime sobre la pantalla: Quito 2006.

En ese entonces, me encontraba casi totalmente convencido de la lucha o la resistencia desde las trincheras y que el sentido de confrontar a los poderes del fascismo en las calles debía ser confrontado si era posible con la vida, entregándose cada día en los rincones y las tarimas de la bohemia ciudad de Quito, hasta que esa noche fatal, a mis 27 años, recibía un medio boleto hacia el otro lado de la vida.

En esa lucha anarquista punk, más punk que anarquista y todo el odio y rencor que sentía por mis supuestamente contrarios, los neofascistas, o skinheads, se hizo realidad. Aunque se sabía que sus patrullajes de limpieza social se habían iniciado hacia poco, esa noche no me buscaban precisamente, pero me atravesé en su camino y fui la víctima perfecta para que me dedicaran todo su odio contra lo que, según sus ideales, está mal en esta sociedad.

Al momento de la adrenalina, solo pensé que había sido una pelea más. No salí de ese asombro hasta un par de días después cuando me di cuenta de que el trauma había cortado no solo mi cuerpo, sino mi alma. Una especie de paranoia recorría los segundos, los minutos y los días.

Sin la existencia de redes sociales, solamente me enteraba por medio de mensajes de texto y visitas de mis amistades de lo que sucedía en mi entorno inmediato. Se sabía que el batallón de skinheads se fortalecía cada día y que algunas voces de protesta se habían levantado tras el suceso, supe que se hizo una marcha y que incluso había quienes estaban dispuestos a cobrar venganza. Pero varias cosas dentro de mí, me sugerían que lo mejor era la paz, una paz paranoica y para muchos, cobarde, pero que, dentro de mi visión, era una especie de seguridad, no solo para mí sino para mi propia familia, sobre todo de mi hermano pequeño, el Erick, que en ese entonces ya había empezado a salir a las calles del barrio, yo sabía que ese batallón de cabezas rapadas era capaz de muchas cosas, como contratacar sin piedad directamente en casa de mi familia, donde en ese entonces yo vivía aún.

A la vez, era consciente que mi grupo de amigos, los punks, nunca habíamos sido un batallón, éramos más que nada, un grupo de amigos que se juntaban de vez en cuando para hacer música, bailar en el pogo o para beber unos tragos en las calles mientras se especulaba entre otras cosas, sobre la política y lo absurdo del racismo y el nacionalismo, quizás con uso de violencia callejera sí, pero no un grupo organizado, a manera de los “batallones” de cabezas rapadas, que se habían formado en ese entonces y que habían empezado a hacer su papel de justicieros nacionalistas, por las calles de Quito. Varios atentados similares al mío sucedieron en ese entonces, a lo que muchos querían responder. Pero yo en lo particular, agarré otro camino.

Habían sido uno o dos años atrás, que una amiga, la Mayra Rivas, vocalista del grupo punk Juana la Loka, me había invitado a una “ceremonia de medicina”, un episodio de mi vida que poco me había sido relevante, pero que existía en mis recuerdos como algo enigmático que encendía mi curiosidad.

Ese evento se trataba de una ceremonia de lo que se conocía como “camino rojo”, una tradición que, poco después me enteraría, provenía geográficamente de la frontera de lo que es ahora Estados Unidos y México, específicamente de las comunidades indígenas Lakotas, una tradición de curación mediante el ritual y las plantas de poder como el peyote, los hongos o en nuestro caso andino, el cactus San Pedro, una tradición escondida durante siglos en la tradición oral y que en los años 80 se había difuminado llegando hacia Ecuador y poco a poco, hacia muchos países de Latinoamérica, incluso hacia Europa.

Por mi parte, en ese entonces, en las calles, solo se había escuchado leyendas de gente que tomaba San Pedro, sobre el aspecto de este cactus de 7 puntas y cosas por el estilo; se escuchaba de gente que comía hongos en las laderas de los Valles de Quito y que los consumidores los tomaban con respeto con algún que otro ritual personal; se escuchaba sobre gente que había bebido ayahuasca de manera irresponsable por lo que les había afectado de maneras extrañas como la parálisis momentánea, y hasta se vivía en el *parche* de los punks, la costumbre de beber trago mesclado con *guanto* (flores de floripondio) con lo que muchos accidentes ocurrieron, pero siempre sin mayores consecuencias. Lo que sí había, en ese sentido, en el *parche* de los punks, era el consumo de cemento de contacto, lo que llamábamos *soluka*, que incluso en ciertas ocasiones lo consumíamos a manera de ritual en las noches de luna llena en los bosques, que aun existían cerca o dentro del perímetro de Quito. Sin embargo, sobre la ritualización tan estructurada y religiosa de las sustancias o las plantas de poder, como las del camino rojo, no se había escuchado, hasta ese entonces.

Un par de meses después del episodio violento de las puñaladas, yo solamente salía de mi casa de vez en cuando y con bastante cautela, para evitar el posible encuentro con el batallón de cabezas rapadas, que obviamente me buscaban. Para esparcirme, de vez en cuando, en lugar de ir a la zona rosa de la ciudad, La Mariscal, o los barrios del norte de la ciudad donde los neonazis frecuentaban, prefería salir a los barrios del sur. Un día de esas salidas me encontré por casualidad con un cineasta que conocí años atrás en mi trabajo como realizador documental en la Casa de la Cultura, el Wilson Burbano, un gran personaje bohemio de la ciudad, que bien podría ser un personaje de Antón Chéjov.

Luego de una conversación sobre el atentado en mi contra, él me invitó a formar parte del *crew* como A.D., de su película que justamente estaba produciendo: Big Bang. Yo acepté inmediatamente, el trato era una pequeña paga y hospedaje en un departamento de su casa, a cambio de mi trabajo como Asistente de Dirección. Para mí, eso fue la gloria,

salir de mi casa y dejar de alguna manera, a salvo a mi familia y a mi hermano, sin el peligro del contrataque skinhead.

En esas nuevas rutas, caminos inesperados, senderos paralelos, aparecen seres nuevos, o distintos a lo que me era cotidiano. Era el año de 2007 cuando un día llegó como parte del *crew* de la productora, una chica, la Caro J., que a sus 27 años había tenido, alta experiencia, en sus viajes a Europa y Argentina, en lo que en ese momento yo me enteraba, se denominaba “psytrance”.

Ya en el rodaje de esta película, tan onírica como ensoñada, tan surrealista como desordenada en su producción, donde los actores desaparecían y el director llegaba tarde a su propia cita, se logró resolver esa película en un ambiente onírico que fue también la atmósfera para que se cruzaran los caminos de la Caro, del Erick y el mío.

Nos contaba la Caro mientras todos se dislocaban para lograr ese film, sobre la escena del techno y del psytrance en Europa. Al final o a veces en mitad de los rodajes, nos metíamos a su auto a escuchar varios sets de electrónica. Junto a mi hermano, estábamos sorprendidos de esos sonidos, pues acostumbrados al rock o al punk, esas atmósferas que nos eran nuevas. De pronto, ya al final de los inagotables y fatídicos rodajes, me enteré que la Caro y el Erick habían planificado una de las primeras fiestas donde se permitió colocar, solo por breves momentos, Psytrance:

Flashback # 2, de mi personaje como investigador de tesis: En un taller de costura, estoy sentado mientras coloco mi cámara en un trípode, frente a mí se encuentra sentada, Caro J., que espera mientras acaricia a su perro en brazos.

Adrián

Y por ejemplo vos cuando estuviste así en Argentina y eso, cuando volviste a Ecuador ¿cómo encontraste la escena de la música electrónica acá?

Caro

Claro cuando llegué a Ecuador en 2007, un amigo me dice, oye ven a montar una decoración en una fiesta, tú estuviste en esa fiesta, en serio, en la 12 de Octubre, en una discoteca, tú me ayudaste a montar la decoración y después a la fiesta, bueno, ahí no nos dejaron poner la música psicodélica, pero se montó la decoración y después empezamos a hacer fiestas psicodélicas, yo creo que con mi amiga Ana Cris y mi amigo Sebas Trejo fuimos creo que los pioneros, espero y nos inventamos esta fiesta que se llamó Don Sata, hicimos como 12 o 13 ediciones de la fiesta, esta fiesta nació en el subsuelo de la casa Carrasco, y entre esas fiestas ya estaba tu hermano el Erick, claro. Creábamos la decoración para sus fiestas nosotros mismos, con pintura fluorescente, todo era Glow In The Dark. (Jaramillo 2024, entrevista personal)

Back to present: Escribo esta tesis, con mi Macbook Pro en las piernas y sobre mi cama de la habitación donde vivo, en el interior solo hay una cama y un armario.

Recuerdo los episodios necesarios para este relato mientras me remuerden los motivos por los que no pude ser capaz de compartir más tiempo junto a mi hermano y comprenderlo, así como ahora que he escrito sobre este episodio de su vida. Me digo a mí mismo que, en ese entonces, más allá de la admiración de los sucesos que me enteraba sobre mi hermano las fiestas que organizaba, yo no tenía mayor interés por la escena de la música electrónica, ni a casi nada que se relacione a lo urbano, el temor al contrataque de los nazis me hizo mirar hacia otros rincones, especialmente hacia la ruralidad, la espiritualidad y al cine.

Estos cuestionamientos culposos que muchas veces se los relaciona, no solo a la religión o lo cultural, sino desde la academia, a la colonización; en estas épocas de luto, en realidad parecen tan profundos, que no creo que sean producto de ello sino, como lo decía en clases de la maestría, una real y profunda herida del alma.

Flash back (investigador de tesis): Casa de Gabriel Meza –int– noche. Asisto a la casa de Gabo quien es un antiguo asiduo conocedor del Psytrance que aún se encuentra activo. Mi compañero de producción de sonido está registrando mientras que nos bebemos una cerveza. Mientras tanto, Gabo en su computadora chequea por momentos los afiches del psytrance 2010-2015 en el museo virtual de Wonda que le presenté. Mientras hace el recorrido del museo virtual, conversamos.

Adrián

...Porque yo más o menos de lo que he estado cachando, es como que en los años 90 están como estos manes así como la Tara y también creo que está este man DJ de la Radio La bruja, cómo se llama, el Santiago Saa, ajá, está .. el de planta del Blues, no me acuerdo cómo se llama, el David Villena, eso. Ya me estoy aprendiendo, ya tanto preguntar, ya se algo de la historia de la música electrónica.

Cacho que este camello, a la final es importante para que podamos ser nosotros mismos los que escribimos nuestra historia cachas, porque si no, quién va a escribir, o sea nunca nadie va a escribir sobre nuestra historia de los punks, ni que existieron ni los reggaes, ni nada. Entonces yo creo que por ese lado es bien importante hacer esto que en la Academia, le llaman microhistorias.

Yo te cuento estas ideas que yo tengo más o menos de lo que fue la música electrónica y eso, pero cuéntame vos más bien, cómo vos le ves, cómo vos le interpretas, o cómo vos más o menos has llegado a calcular que es esta historia.

Gabo

¿Cómo iniciaría, quieres como lo que yo me acuerdo no? esta es mi experiencia [...] Verás, lo que yo me acuerdo es que, a ver cosas las más antiguas que me acuerdo, a ver verás, bueno se podría decir que cuando [...] salí del colegio y me acuerdo que buscando música, entre eso empecé a escuchar psytrance, psychedelic trance y claro si habían fiestas pero bien underground, eran super underground, yo por ahí no me acuerdo quién

fue o cómo fue que me enteré pero me acuerdo que había una en Conocoto, ese fue mi primer rave, como quien dice de los primeros rave, se llamaba creo que Psychedelic Circus, de hecho no sé quién organizaba esas fiestas, se llama Dharma Ananda Das, era un Dj el del poster, el man es de aquí pero el man se llama así, es como es de la cultura hindú, entonces creo que es un nombre de DJ, se puso Dharma Ananda Das [...] (Meza 2024, entrevista personal)

Flash back (investigador de tesis): Recorriendo el centro de Quito, ingreso al Centro Cultural, comedor y Templo Krishna: Govindas, junto a una amiga que se ofreció ayudar ya que es conocedora de la espiritualidad hindú. Al ingresar solicito conversar con alguien sobre la tesis, pero me dicen que la autorizada está ocupada en ese momento. Pido un almuerzo para mí y uno para mi acompañante para esperar. Comemos vegetariano mientras los “hermanos” sirven y limpian. Al finalizar, identifico a la Madre Shakti quien me invita a sentarme para la entrevista.

Adrián

[...] Entonces estoy buscando que alguien del templo me confirme si fue así este episodio del evento en la Plaza del Teatro.

Madre Shakti

Bueno primero debo comentarte de lo que se trata el templo y la religión. (corte a) [...] entonces de eso se trata la religión y claro, todos son bienvenidos a compartir desde donde sea que vengan.

Adrián

Ajá, entonces ¿si es verdad que se hacían fiestas psytrance en el templo por esa razón? Y qué pasó con Dharma Ananda Das?

Madre Shakti

Claro, nuestro hermano Dharma Ananda, a él le gustaba atraer a los jóvenes con esto de las fiestas electrónicas. Todos eso es bienvenido, el baile es sagrado también, solo que nosotros no usamos sustancias, eso no está permitido, pero sí la música y el baile sí, claro.

Adrián

Pero la espiritualidad andina o amazónica si tiene que ver con lo que le llaman drogas, pero para ellos es religioso y espiritual y sagrado.

Madre Shakti

Sí, pero es que eso es el camino de Shiva, nosotros somos el camino de Krishna. Pero sí, aquí se hicieron muchas fiestas de esa música, hasta en una ocasión se hizo una presentación de la música electrónica en la que nosotros cantábamos mantras sobre las pistas, eso fue aquí abajo en la Plaza del Teatro. Igual pudiera ser lo mismo con otra música, como el rock, pero con respeto eso sí. Esto sucede porque dios es quien les trae por acá y los caminos de dios son incognoscibles. El hermano Dharma Ananda, él se fue a recorrer el mundo, me parece que ahora está en India, si nos comunicamos, pero él no tiene redes sociales. (Madre Shakti 2025, entrevista personal)

Back to present: Doy vueltas por mi habitación, me siento, me levanto, intento recordar los episodios, ubicarme en la posibilidad de memoria. Subo la entrevista a la

Madre Shakti a mi canal de You Tube donde guardo los videos de las entrevistas de la investigación, pongo música, busco “evento Plaza del Teatro concierto psytrance electrónica templo krishna”, hasta que luego de varios intentos, sale un post de Facebook de 2009: Psychedelic Katarsis <https://www.facebook.com/PsyKatarsis/videos/1112083096386/?rdid=NuVYlcjc0G0M75fV#> donde se puede mirar a los hermanos y las hermanas del templo cantando mantras con un fondo de música psytrance mientras el público baila en la Plaza.

Flashback # 1: Cuando en 2010 Facebook comienza a superar a Hi5 y las redes llegaron a ser fundamentales para la autogestión cultural, especialmente en proyectos musicales, ferias, arte independiente y activismo, recuerdo cuando veía a mi hermano muy pegado a la computadora día y noche. Quizás por la diferencia de edad, a mí, el uso de las redes me parecía distantes y deshumanizantes. Sin embargo, en una ocasión en la que debí trabajar como comunicador para un Festival de cine de la Cinemateca de la Casa de la Cultura, recuerdo pensar en mi hermano, así que usé su fórmula de bombardear con mensajes a las páginas de gustos similares. Esa fórmula dio un resultado inimaginable, las filas de gente rodeaban las inmediaciones.

Y es que, en ese entonces, Facebook antes de su restricción al alcance orgánico y que empezara a cobrar por llegar a la audiencia, era una herramienta que la aprovecharon solo los profesionales del marketing y los visionarios como mi hermano que, en aquella época, sin ningún tipo de auspicios ni apoyos de ningún tipo, podía llenar eventos rave en casas antiguas abandonadas con cientos y hasta miles de asistentes, como el caso de la rave *House of Insanity* que él organizaba.

Flash back (investigador de tesis): Casa de Gabo – int – noche. Mientras exploramos el museo virtual de Wonda, precisamente el afiche de The House of Insanity:

Gabo: Me acuerdo la vez que yo fui a uno, hijo de puta, casi se cae loco, se movía huevón, todo el mundo cachas... era imposible, o sea cachas, o sea en un espacio de escaleras amplias, estaba la gente ahí ahogada brother [...] fue una locura o sea llegó gente puta, la estalló esa cosa estalló literalmente, así como la casa que está ahí mismo en el flyer, así mismo se movía, loco locasas, la gente bailando puta y esa casa se movía así. (Meza 2024, entrevista personal)

Back to present: Tipeo en mi archivo de Word mientras hago referencia a la investigación de Voirol sobre la escena elitista y la escena auténtica: Al llegar de una época de lo que podríamos llamar, pionera, en la escena electrónica, los espacios se habían ponderado en los diferentes clubs; sin embargo, mediante la llegada de la tecnología de la comunicación con el internet y las redes sociales, el conocimiento sobre las diversas

expresiones musicales de la música electrónica, rompían la exclusividad formando nuevas tendencias y grupos de asiduos, como el caso del psytrance. Así lo relata Fabro Alomía, DJ Fabro, uno de los exponentes contemporáneos de la escena electrónica en Quito.

Flash back (investigador de tesis): Llegamos en auto al barrio de Quito Tennis con mi equipo mínimo de producción, el segundo en cámara Dennis y mi hermana Jafele en el cargo de sonidista, caminamos entre los pasillos de la casa donde funciona TDF Records, un estudio de grabación donde se imparten clases de DJ., Fabro Alomía nos recibe para la entrevista. Nos abrimos paso entre varios amplificadores y aparatos técnicos de sonido que usan para los eventos producidos por el estudio y las clases.

Adrián

Y cuéntanos entonces, antes dicen que había como una sola escena de la música electrónica y que luego empezaron a haber como estos nichos, estos estilos de subgéneros. ¿qué nos puedes decir sobre esa parte?

Fabro

Sí, justamente habían estos clubs, pero no eran especializados en un solo tipo de música electrónica, no siempre hubieron varios tipos de música electrónica, se ponía música electrónica pero era bastante amplia la gama, después si mal no recuerdo, viene este lugar el Blues, aquí ya se comienza a especializar un poquito en géneros.

A su vez, también me acuerdo que había otro lugar que se llamaba Downtown y El Séptimo Cielo. Si no mal recuerdo en El séptimo cielo y en el Downtown, tocaban música un poco más pesada, eran para afterparty y se podría decir que se tocaba Tecno. En el Blues era un poco más leve el género de música, se tocaba bastante minimal house, entonces estos son los lugares donde ya comienzan a establecerse lugares donde tú ya puedes ir escuchar el género de música electrónica que más te guste y como todo tiene un ciclo.

Estos lugares comenzaron a cerrar y claro después, bueno estos lugares cerraron y la gente prácticamente se quedó sin lugares un tiempo y eso nos llevó a nosotros a crear eventos, se podría decir que fuera de la ciudad, tomarnos lugares para acoplarlos: fábricas, lotes baldíos y hacer en este caso, crecer la escena.

Adrián

Ah ya, y yendo más tu caso y como contando un poco más esta década o esta temporada del 2010 por ahí al 2015, que más menos imagino, por ahí también fue tu entrada, ¿qué género estabas tocando, y cómo era la escena del género cuando empezaste

Fabro

Sí, nosotros como te digo, ya no encontrábamos un lugar donde estar conformes y nos llevó a buscar nuevos espacios para seguir evolucionando. Nosotros veíamos que también todo lo que nos rodeaba no estaba tan bien, no nos sentíamos conformes, entonces se podría decir hicimos la contrapropuesta, comenzamos a irnos fuera de la ciudad.

La fiesta ya no solo duraba eh qué sé yo hasta las 3 4 de la mañana, ya era muchas más horas. Se podría decir que ya eran raves y dentro de todo esto ya conoces gente y el círculo de personas ya se hace más grande, comienzas a conocer a más personas que buscan esto gente que no les gusta quedarse conforme con lo que está establecido en la sociedad se podría decir y aquí yo le llego eh a conocer a Erick ya más detenidamente. (Alomía 2024, entrevista personal)

Flashback (investigador de tesis): En otro rincón de la ciudad de Quito, donde sorprendentemente han proliferado eventos de música electrónica, me encuentro en Casa Dada, un bar en Cumbayá. Esta vez no llevo cámara, solo el celular. Activo la grabadora y comienza la conversación con Marco García, otro DJ de la escena.

Aunque no formó parte directa del circuito psytrance, conoció de cerca la época que investiga esta tesis. La cercanía entre nosotros se remonta a los años en que tocábamos juntos en bandas punk, lo que le permite narrar su tránsito estético desde esa escena hacia la electrónica con mayor intimidad y detalle.

Marco propone una lectura generacional de la escena electrónica quiteña que bien podría estructurar esta microhistoria. Según él, la etapa actual, la pospandémica, está marcada por una explosión de emociones contenidas durante el confinamiento.

Antes de eso, identifica a una primera camada de pioneros, surgida en los años noventa y activa hasta finales de los 2000, en la que destaca nombres como Christian Left, Frank Johnson, Tara Hug, Santiago Saa y David Villena.

Entre esos dos momentos, ubica a una generación intermedia, la suya, que fue clave para diversificar tanto los espacios como los géneros dentro de la electrónica local. Una generación directamente influenciada por la irrupción de las redes sociales y cuya actividad se concentró entre 2010 y 2015.

DJ. Marco García

De hecho, la música electrónica viene de ahí, es el complemento de con la evolución tecnológica. Entonces, no va a desaparecer nunca la música electrónica, porque de hecho siempre avanzando con toda la tecnología.

Adrián

¿Claro, y ahí en esa época vos crees que hubo como un surgir en la escena? Igual vos estuviste en esa época del cambio. ¿Cuándo vos llegaste, quienes estaban, o como era la escena?

DJ. Marco García

O sea, cuando yo llegué, mis primeras fiestas fueron por el Jimmy, el man comenzó a ir a fiestas de psytrance, en el 2008. Entonces el Jimmy, me comenzó a llevar y yo que venía del punk, decía, qué es esta verga, no me gustaba, hasta cuando comencé a agarrarle el trip, pero es raro porque también es como que estábamos acostumbrados a otro tipo de música y dicen así como que, entre más comienzas a afinar tu oído, vas a poder entender mucho más la música electrónica, porque si no, te suena, así como brbrbrbrbtastastas y no entiendes nada.

Entonces entre más afines tu oído, más puedes distinguir todos, cada uno de los sonidos que están haciendo, como se hace. Es medio confuso, pero cuando yo inicié venía del Punk donde lo más hardcore era lo más bacán, por así decirlo, entre más bulla. Entonces a la larga, cuando comencé a llegar (a las de electrónica) al principio no me llegaba la información al cerebro.

Como la gente que no entendía el rock o el punk en nuestra época. Seguro te pasó con el psytrance a vos, y después entre más escuchas comienza a decir: qué loca esta huevada, cachas. (García 2024, entrevista personal)

Back to present: Mientras camino entre los corredores de la biblioteca de la Universidad Andina, hojeo un libro de Metodología de la investigación, de Hernández Sampieri. Una cita llama mi atención:

Los estudios cuantitativos buscan que la influencia de las características y las tendencias del investigador se reduzca al mínimo posible, lo que insistimos es un ideal, pues la investigación siempre es realizada por seres humanos. La validez, la confiabilidad y la objetividad no deben tratarse de forma separada. Sin alguna de las tres, el instrumento no

es útil para llevar a cabo un estudio. (Metodología de la investigación 5ta Edición HernandezSampieri s. f., 207)

Sentado en una de las bancas de la biblioteca, retomo mis apuntes y escribo sobre algo que me dejó pensando: un comentario de Marco García que, de algún modo, cuestiona mi hipótesis. Me había contado que los DJs no siempre tocan el estilo con el que se identifican profundamente. Es decir, incluso en el caso del Psytrance, un DJ podía derivar temporalmente hacia otros géneros, por razones diversas. Este dato me hace dudar: ¿puede sostenerse mi planteamiento de que los adeptos al psytrance son sujetos cuya cotidianidad está íntimamente ligada a esa estética sonora? ¿No sería esa flexibilidad una prueba de desarraigo, de una asociación menos profunda?

Entonces vuelvo a los registros. Cito entre mis notas digitales una de las observaciones que Marco compartió: según él, el periodo entre 2010 y 2015 estuvo fuertemente marcado por el sonido del *deep house*, una corriente dentro de la electrónica que influyó no solo en los oyentes, sino también en DJs de géneros muy diversos. Muchos, incluso aquellos identificados con otras escenas, tocaron deep house en distintos momentos, adaptándose a su contexto.

Flashback (investigador de tesis): En la terraza de *Frequency*, uno de los bares de música electrónica más concurridos actualmente en Quito, volvemos a conversar con Marco García. Esta vez, el registro es más formal: cámara, sonidista y segundo operador. Mientras la fiesta sigue abajo, subimos a grabar y Marco reflexiona sobre los cambios generacionales en la escena.

Adrián:

¿Y más o menos cuándo crees que surge otra generación? ¿Con quiénes compartías escena en ese entonces?

DJ Marco García:

[...] Ahí ya había un caganal de gente, loco. Empiezan a aparecer los nichos. Yo creo que fue un boom cuando llegué, más o menos entre 2010 y 2013. En esa época yo era público y DJ. Justo entonces explotó un género que se llama deep house, y fue el boom mundial, cachas. Todo el mundo se centró en eso. Ya no importaba tanto distinguir los géneros como al inicio; la gente no se preocupaba por encasillarse, sino que iba a las fiestas, tocaba en bandas o ponía música sin tanta etiqueta. Pero con el boom del Deep House, entre 2008 y 2014, todo cambió. Muchos artistas aquí también se volcaron a ese sonido. Tu hermano, por ejemplo, que empezó con el psytrance, terminó pinchando deep junto con otros como el Flaco, el Soul, el Prieto, el Wally, el Sebas [...] todos metidos en esa movida del deep. (García 2024, entrevista personal)

Back to present: En medio de mis reflexiones sobre la objetividad en el trabajo de campo, regreso a una de las entrevistas más significativas que realicé, la de Christian Left,

referente veterano de la escena electrónica en Quito, con más de 40 años y una trayectoria que incluye su paso por Estados Unidos.

Flash back (investigador de tesis): La entrevista ocurre en el Frequency, uno de los bares más activos de la escena actual. Estamos en plena fiesta; las luces estroboscópicas y el sonido de fondo se cuelean entre nuestras voces. Christian, con gafas oscuras en medio de la noche, se sienta frente a la cámara. Está relajado, en su elemento. Recuerda sus inicios: cuando regresó a Ecuador, no distinguía subgéneros. “Para mí, todo era techno”. Con el tiempo, fue descubriendo la diversidad sonora de la escena local y se volcó al *hypnotic techno*.

Sin embargo, su visión sobre la música se mantiene abierta. “La música clásica, para mí, es muy similar a la música electrónica. Siento las mismas sensaciones. Cuando te pegas una de Beethoven o una de Tchaikovsky [...] siento la misma sensación, algo parecido”.

La conversación toma giros repentinos. En un momento habla de la hermandad en la escena, de cómo esa unión se ha ido perdiendo. Y de pronto, sin filtros, lanza una reflexión que pone en duda la fidelidad absoluta a un solo estilo musical:

DJ Christian Left

pero realmente hubo gente que le encantó esto loco, como Erick, tu hermano. Me gustó mucho y me llevé con él porque a él le gustaba full el psytrance, lo que a mí no me gustaba, no entendía el psytrance, pero después me encantó [...] la música electrónica es universal, no existe género [...] al que le gusta la música de verdad le gusta lo bueno, no importa el género [...] el que me dice ‘a mí solo me gusta esto’, es porque no te gusta la música, porque si te gusta esto, te gusta esto otro y otro, no hay realmente un género que te guste, o sea, a mí me gusta el tecno porque me identifico con eso [...] no sé, pero me identifico el tecno es lo que toco yo, me encanta [...] pero también, no podría tocar ponte un Deep House o House, pero me gusta. (Left 2024, entrevista personal)

Flash back (investigador de tesis): Mientras camino por el Parque La Carolina revisando notas en mi celular, me dirijo hacia la pista de patinaje para encontrarme con Marco Pinteiro, DJ y productor del que sabía poco, salvo que aparecía en un afiche de 2010 como parte de un evento de psytrance en el Centro Cultural Govinda, el templo Hare Krishna de Quito. Me sorprende cuando, al preguntarle por su participación, me responde que nunca tocó allí. Al parecer, su nombre fue usado sin su consentimiento, quizás para atraer público.

Nos sentamos junto a la laguna, con el equipo audiovisual listo, y empezamos a hablar. Pinteiro, que vivió en Noruega y empezó en el rock y el *hardcore*, cuenta cómo

su interés giró hacia los sonidos electrónicos, especialmente el psytrance. Con los años, su búsqueda creativa lo llevó a explorar otros territorios y actualmente trabaja en un proyecto de música andina electrónica junto a músicos de Peguche - Imbabura. Comenta:

DJ. Pinteiro

Como andino y viviendo aquí, te das cuenta de que si quieres vivir de lo que haces, no vas a vivir del psytrance, eso está clarísimo [...] estaba como en una crisis y comencé a entrar en el sonido, más que la música. Entonces me metí a hacer arte sonoro [...] conocí a músicos de Peguche y lo primero que hice fue coger un disco de ellos y remezclarlo. Lo loco es que hay un estilo dentro de la música andina que se llama Inti Raymi [...] va a 180 bpm y se parece mucho al Psytrance. Es la misma fiesta, el baile, el zapateo en círculo [...] es como la conexión con la tierra. Y como para mí eso suena bien duro, lo construyo con sonidos industriales. Básicamente, es Música Andina Industrial. (Pinteiro 2025, entrevista personal)

Flash Back: En mi intento por contrastar las voces recogidas en las entrevistas con la vivencia directa, decido asistir a una fiesta de música electrónica organizada por David Durán, DJ Dr. Ratón, uno de los protagonistas de la escena actual en Quito quien incluso llegó a crear un colectivo de psytrance junto a mi hermano: Psytrance Culture UIO.

El evento se desarrolla en el Centro Cultural La Casa Rota, en el centro de la ciudad. Con mi asistente de rodaje, registramos en video su presentación en vivo, en la que mezcla *drum and bass* con una energía vibrante que contagia al público.

Después de su set, nos dirigimos a una sala adyacente para entrevistarle. Hablamos sobre su conexión con el Psytrance y su vínculo con mi hermano, quien fue quien lo animó a mezclar por primera vez. Ratón rememora esa etapa y expresa su percepción del ritual en la fiesta electrónica:

Dj Ratón

Esta comunión de personas vibrando en un mismo tiempo hace que todos se alineen, como en otro portal [...] te cambia de realidad. Porque ya no estás solo una o dos horas, sino 24, 48, 72 horas. Entonces la gente que está a tu lado ya no es solo gente, ya les conoces, ya compartes. Cambia toda la frecuencia. (Durán 2025, entrevista personal)

Seguimos conversando con DJ Ratón mientras en la sala contigua retumban los bajos del drum and bass. La conversación fluye, entre pausas y recuerdos, y el ambiente cargado de sonido y movimiento se convierte en el telón de fondo para una reflexión más amplia sobre los orígenes y derivas del psytrance. En medio de la entrevista, le pregunto si cree que la música electrónica, particularmente el psytrance, se alimenta de otras tradiciones culturales, más allá de su raíz europea o de la experimentación tecnológica que lo caracteriza.

Adrián:

Y en ese ese sentido vos crees que la música electrónica como que se va alimentando de otros sectores también [...] que no nace solamente de Europa digamos [...] va a recoger cosas de otro de otros lugares del mundo.

Su respuesta, da un giro importante a la duda que vengo construyendo, el hecho de tocar otros estilos o explorar otros géneros no implica renunciar a una identidad musical o traicionar una estética original.

DJ Ratón:

Yo creo que todo es un remix, loco [...] de todo lo que ya pasó. En el *hitech*, en el psytrance, hay bastante riqueza espiritual, depende del lugar donde estás, cacha. No es lo mismo escuchar a un loco de Alemania que a uno de México o de Brasil. Cada uno mete su información en la música, su cultura, su data. Es como un remix de todas las culturas. El género ya viene cargado con esta vuelta mística, chamánica [...] no es solo una fiesta, es algo más ritual, mágico, festivalero. (Durán 2025, entrevista personal)

Back to present: Salgo de la fiesta despidiéndome de Dr. Ratón. Camino entre la gente que aún vibra con la música, y subo a mi motocicleta. Cargo los equipos en una mochila, amarro el trípode a la parrilla. Es de madrugada. Las calles están vacías. Pienso: ok, entonces tocar otros estilos, no es traicionar, sino ampliar, el mundo está globalizado, mundializado desde hace décadas, quizás siglos, quizás desde la llegada de los españoles. Quizás toda la vida ha sido una mezcla de culturas.

Mientras ruedo por la ciudad, me parece ver mandalas impresos en el pavimento. El sonido de la fiesta aún viaja conmigo. Al llegar a mi habitación, descargo los archivos de las tarjetas de memoria. Antes de que termine el proceso, abro el archivo Word con el nombre “Versión 4 de tesis”. Busco las notas sobre apropiación, resignificación y territorialización. Escribo un párrafo breve, casi automático. En él intento expresar que esta mixtura cultural en la que estamos inmersos globalmente me permite dar vuelta a la página de la exclusividad, esa idea de que los seguidores del psytrance pertenecen a culturas puras, cerradas, con una lealtad estética inquebrantable.

Las líneas en la pantalla se distorsionan, como mi visión, probablemente influida por alguna sustancia psicodélica consumida en la fiesta. Me siento en el borde de la puerta que da al patio. Miro el cielo y, mientras dormito moviendo los dedos al ritmo de un hypnotic techno que suena en mi celular, empiezo a ver con los ojos cerrados imágenes de mundos paralelos.

Dimensiones desconocidas: ciudades de mármol, estatuas de seres míticos que brillan como el oro, sobreponiéndose unas sobre otras en una sinfonía de distorsión y

colores innombrables. Mandalas, chacanas, pirámides, figuras humanas con rostros de animales, tal vez nahuales, tal vez sátiros, y especialmente Grypaetos, híbridos de águila y humano, guardianes de esos otros planos.

Flash back (investigador de tesis) Campo – Ext – Noche: Me encuentro en una ceremonia de toma de San Pedro y Temazcal, en la provincia de Imbabura. La cámara de video tiembla ligeramente entre mis manos. Apenas logro registrar fragmentos del ritual en medio de la oscuridad. El fuego al centro es toda la luz con la que cuento. A su alrededor, los guías inician la limpia: el humo del copal se mezcla con las chispas que saltan del brasero, mientras los cuerpos se inclinan entre plegarias y cantos.

El licor es rociado con fuerza sobre la piel de los pacientes, una mezcla de aroma y choque que despierta los sentidos. Las palabras se entrecortan entre oraciones que invocan, sanan, agradecen. Corte a: los mismos cuerpos, ahora desnudos de roles y cubiertos apenas por sombras, entran en la cabaña del temazcal, una estructura hecha de varas y mantas que apenas deja entrar el aire. Adentro, las Abuelas, piedras ardientes, son colocadas una a una, hasta alcanzar el número sagrado: 52.

Dentro del calor, el agua hierve al contacto con las piedras, y el vapor se vuelve otro cuerpo, uno que también canta. Se invoca al fuego, al agua, al viento y a la tierra. El círculo se completa cuando los asistentes salen, uno a uno, a beber agua, a compartir fruta, a reencontrarse con la noche.

En mi mente, mientras la cámara se apaga, las imágenes comienzan a fundirse: las plumas, los cuernos, las máscaras, el fuego. Todo se convierte en un gran mandala flotante. Siento que estoy dentro de una película de animación. Los símbolos giran, se transforman, se diluyen hasta reconstituirse en formas familiares: letras, texturas, collages. Son los afiches digitales. Los mismos que usó mi hermano para anunciar sus fiestas psytrance. Todo encaja. Todo se mezcla. Todo vuelve.

Back to present: Trabajo frente al computador en el tour virtual que diseñé en la plataforma Wonda, un recorrido digital que actúa como repositorio de los afiches que he recopilado. Mientras navego entre pantallas y afiches suspendidos en un espacio virtual, no puedo evitar pensar en la relación entre psicodelia y tecnología. Recuerdo que Steve Jobs alguna vez conectó ambos mundos. Mencionó que buena parte de la innovación en Silicon Valley se debía, en parte, a las experiencias psicodélicas vividas por quienes lo habitaron.

Busco la cita en el libro de Michael Pollan que tengo guardado en el armario. Lo tomo. Me siento en la cama y trato de recordar en qué parte del audiolibro que escuché

en YouTube había escuchado esa frase. Sé que el libro tiene más de 400 páginas, y aunque parece una tarea absurda, decido intentarlo. Me resigno a abrirlo en la página marcada por una tarjeta de separación, pero no aparece lo que busco. El libro se me cae de las manos, la tarjeta se desliza. Lo recojo, abro una página al azar y ahí está. La cita. Justo la que había buscado. Me quedo en silencio. Me conmuevo. Llorar parece inevitable. Agradezco a mi hermano. Pienso: qué gesto más antiacadémico.

Recorro el texto. Veo desfilar nombres como Al Hubbard, Humphry Osmond, Timothy Leary, Albert Hofmann, Cohen, todos vinculados con los experimentos científicos con psicodélicos desde los años 50. Leo que Hubbard, marginado por la rigidez de la ciencia que lo tachaba de místico, organizó una red informal de experimentadores. Su objetivo era claro: avanzar donde lo empírico parecía haberse estancado. Según Pollan, una de las semillas más fértiles de ese experimento floreció en Silicon Valley, donde aún hoy, dice, brota la creatividad impulsada por aquellos viajes interiores.

Steve Jobs a menudo decía a la gente que sus experiencias con LSD estaban entre sus dos o tres vivencias más importantes [...] Solía burlarse de Bill Gates diciendo -sería un tipo más abierto si hubiera tomado ácido alguna vez o si hubiera ido a un áshram cuando era más joven- (Gates dijo que, de hecho, sí había probado el LSD.) Puede que no sea recta, pero sí es posible trazar una línea que conecte la llegada de All Hubbard a Silicon Valley con su bolsa llena de LSD con el boom tecnológico que Steve Jobs ayudó a establecer un cuarto de siglo después. (Pollan 2018, 146)

Flash back (investigador de tesis) Feria – Ext – Día: Camino entre los puestos de la Feria Honguito, uno de los espacios actuales más concurridos por jóvenes y adolescentes en Quito. Busco manifestaciones de la psicodelia en el presente, tratando de entender qué tipo de sociedad somos hoy en Ecuador. Veo mantas estampadas, ropa intervenida, collares de chakras, figuras de hongos y serpientes, ojos abiertos, plumas, fractales impresos en camisetas, arte digital en stickers. La psicodelia circula, se vende, se viste. Se ha vuelto cultura pop, pero mantiene un aire ritual.

Entre la multitud de feriantes, reconozco a DJ Dr. Ratón. Está con un grupo de malabaristas y acróbatas jugando con un dapo. Me acerco. Intercambiamos saludos rápidos y aprovecho para preguntarle, esta vez de forma más directa, sobre la relación entre la psicodelia y la gráfica visual que solíamos ver en las fiestas:

Adrián

En esos eventos, vos me imagino que te acuerdas haber visto las volantes, tal vez había flyers digitales más que impresos, pero está la simbología que utilizan ahí, ¿no? Porque tal vez, bueno, no en todos los géneros de la electrónica, pero por ejemplo en los de

psytrance, sí. ¿Puedes comentar sobre eso? O sea, ¿qué hay dentro de esa propuesta visual, qué contiene?

Dr. Ratón

Yo creo que es la psicodelia expandida en todas las formas y dimensiones y cosas. Yo he llegado a pensar también como que, digamos, en todo el mundo hay plantas psicodélicas y cosas así, y por eso en todas partes del mundo también tienen distintas leyendas y distintas cosas, porque pudieron haber alucinado y todo.

Entonces creo que [...] es un resumen: todas las religiones del mundo podrían venir como de la psicodelia, como su madre. Entonces como que todos ya estamos conectados a esa información, y es super loco porque en esta parte del arte, en específico, viene un montón tanto de esas visiones como de la psicodelia en sí.

Como que de las plantas también y de esta información alienígena, ancestral, esotérica, mágica [...] puede ser, salirte de tus límites, para justamente encontrar otras cosas que hay y que están ahí, como presentes pero no nos damos cuenta, porque estamos super distraídos por cosas [...] y ahí están los símbolos, todo el tiempo se está presentando como esta vuelta psicodélica mágica de vivir. (Durán 2025, entrevista personal)

Back to present: Sin aspirar a construir una historia determinista, me detengo a pensar qué tipo de conclusión corresponde a este tramo etnográfico. Dudo. ¿Qué hace a una etnografía estar “completa”? ¿Las entrevistas que no se lograron? ¿Los silencios? ¿Los caminos no recorridos? ¿Tiene sentido haber propuesto que las imágenes y los archivos funcionen como espacios de duelo y memoria? ¿Hacia dónde se dirigen las escenas de la música electrónica en el presente? ¿Hacia el mainstream o hacia una resistencia simbólica, artística y autogestionada? ¿Y qué puede aprender la academia de todo esto? Me inclino por una lectura rizomática, evocando los tres momentos que Marco García me relató: pienso en los aportes de cada generación al punto en el que estamos, en este 2025. Los primeros DJs siguen activos. Permanecen en clubes, festivales o gestionan sus propios eventos.

Flash back – investigador de tesis: Hoy cumple años Tara Hug, una de las pioneras en la escena electrónica de Quito, la celebración es en el *Flower Shop*, su propio galpón de exportación de flores, que muta en escenario de fiesta electrónica, el Flower Shop en su descripción en la página SoundCloud Flower Shop se presenta con la frase: “un espacio oculto a plena vista [...] donde grandes músicos DJ como Miguel Puente, Audiofly, Sander Baan, Sanderman, Mr. C [...] reconocieron la vibra primordial del famoso Flower Shop” (“D’Jam” 2019).

Asisto al evento, Julieth una de las DJ., me permite entrar como parte de su beneficio de tocar en la fiesta, adentro los asistentes promedian los 40 años. El evento es impecable, casi discreto, para no interrumpir el pulso económico de una zona de alta plusvalía. Adentro, la fiesta estalla. Intento preguntarle algo a Tara, ella me presta un

minuto, quedamos en otra ocasión conversar. Poco después, me aburro, me voy, no lo sé, quizás no es mi ambiente. Recuerdo la tesis de Voirol sobre la visión fashion de la escena.

Flash back – investigador de tesis: Intento asistir también a un gran evento de la escena psytrance contemporánea: el *Mama Killa*, organizado en 2024 por Igor, DJ Cosmic Cat. Se presenta un line-up internacional (Necropsycho, Dark Whisper, Oroboro, Cron), el festival reúne a artistas de más de 10 países en el Refugio Yumbo Ñan, a 20 minutos de Nanegalito. Ofrece todos los elementos del modelo global psytrance: yoga, temazcal, danza, fuego, visuales, camping.

No logro asistir tampoco, pero me entero por algunos de los asistentes con quienes hablé, que el evento no logró convocar gran aforo. ¿La causa? Probablemente el costo de entrada: \$80 dólares. Aun así, se evidencia una profesionalización creciente, con una audiencia más amplia, aunque también más fragmentada.

Back to present: Tipeo: en el presente postpandémico, domina una escena marcada por el *Hard Techno*. Subgéneros acelerados, vestuario de cuerina y cadenas, referencias al *BDSM* (Bondage (Atadura), Disciplina, Dominación, Sumisión, Sadismo y Masoquismo) y una atmósfera de desborde sensorial. Le marco el teléfono a Julieth Jadotte para una entrevista:

DJ. Julieth:

La gente super joven va a los eventos solo a gritar, se queda atrás la apreciación musical. [...] Los jóvenes DJ que están de moda y su círculo, es muy competitivo, cada uno quiere verse más guapo y nada más. Las fiestas han salido de los bares. Ahora predominan los clubs, discotecas y galpones: *Bassick* en Cumbayá, *La Catedral*, *SI*, *Lost City*, etc., entornos donde la noche es un escenario del exceso.

Adrián

Justo estoy leyendo que, en este junio 2025, Bassick anuncia la presentación de Miluhska, ecuatoriana que ha tocado en *Coachella*, *Hi Ibiza*, *Solid Grooves*. Que piensas de estas figuras internacionalizadas como Miluhska o Nicola Cruz.

DJ. Julieth

Creo que es como en todas las carreras artísticas [...] pero para salir, el único talento es la plata, jajaj [...] porque hay tanta gente con talento que ni de chiste llegarían a ser como Nicola Cruz, sin money. (Jadotte 2025, entrevista personal)

Mientras conversamos, reviso las páginas de los clubes que menciona July y los afiches promocionales. Pienso, que no busco cerrar con un juicio definitivo este análisis. Pero al comparar los afiches actuales de estos bares que me comenta Julieth, frente a los del psytrance 2010–2015, se traza una clara diferencia. Hoy predominan diseños sobrios, *aesthetic*, tipo *memphis*, como los del Club Bassick en Instagram. Mientras que los de la

década estudiada en esta tesis eran explosivos: una declaración visual de guerra, de disidencia simbólica.

Flash Back: En la terraza de TDF Studio, hoy 14 de junio 2025, celebramos simbólicamente, el cumpleaños de mi hermano junto a algunos de sus mejores amistades. Varios DJs mezclan, copas se chocan, el amanecer asoma. Gabo y yo conversamos sobre el cambio gráfico de la escena:

Adrián

¿Vos, como músico y diseñador, cómo has visto evolucionar la imagen de la escena?

Gabo

Verás, antes había más ruido en los flyers, más de todo [...] metías todo: la manga, la bolita, alguna huevada. Ahora 2024 es super minimal, tipo aesthetic. Por ejemplo, Bassick, lo maneja sencillo y eso es lo que más funciona [...] pero no le vas a poner aesthetic a un DJ que va a tocar psytrance goa puro [...] eso se comunica desde la imagen. En el psytrance, los flyers eran la fiesta en sí, ya te decían de qué iba todo. O sea, en la escena Psy, sí era así, o sea, sí querías transmitir que no es la fiesta aesthetic, sino es la fiesta espiritual cacha, ya estás dando una señal de qué se trata, o sea querías comunicar que más o menos se trata la onda. (Meza 2024, entrevista personal)

Ya casi amanece. Extrañamente mientras a un lado de la terraza frente al parque los colores son psicodélicos, el movimiento es fluido, la vida parece tener más vida que siempre. Al otro lado, hacia la vía de los autobuses, el smog y el ritmo ocre de la ciudad ha iniciado.

Back to present: ¿Las imágenes representan o son parte? ¿Son símbolo o experiencia? ¿Cómo se construyeron las prácticas culturales y las representaciones visuales del rave psytrance de Quito entre los años 2010 a 2015? Tras esta investigación etnográfica, podría decir que la escena del psytrance en Quito entre 2010 y 2015 se configura como una práctica cultural que articula memoria, espiritualidad y contracultura a través de imágenes, música y territorios simbólicos en un conjunto inseparable, en un ir y venir instantáneo de retroalimentación. La gráfica no era ornamento: era mensaje, era territorio y era ritual. La música, la imagen y la espiritualidad formaban un solo cuerpo sensible. Esta tesis se propone ser un reflejo de ese cuerpo.

Flash back: Estoy ya despidiéndome de la entrevista con Caro y mientras salimos de su taller mirando la devastación que dejaron los incendios forestales de la sequía de 2024, nos preguntamos si el humano es capaz de mirar la naturaleza. Y si sería posible que lo miraran tras consumir alguna sustancia que les ayude.

Caro:

Eso tú lo entiendes cuando te pegas un ácido, o sea inevitablemente tienes que comerte un ácido, comerte un hongo, para entender el mundo de la psicodelia y cuando tú despiertas a ese mundo y te das cuenta que hay muchas más dimensiones, esa perspectiva se queda abierta, es como que el tercer ojo, esa glándula pituitaria, que te hace percibir más allá de lo evidente, se queda abierto y es super bonito [...]

Igual cuando hablamos de los símbolos gráficos por ejemplo, yo creo que la mente se entrena, el corazón y la mente se entrenan, o sea, tú al comienzo no sabes a lo que vas y no lo entiendes, pero entre más lo usas y lo vives ya entonces estos símbolos de los que tú hablas, son mucho más familiares y fáciles de reconocer, luego ya entran en tu sistema, en tu imaginario, ya se vuelven también tu forma de vida. Al comienzo nadie entiende nada, hay que seguir investigando. (Jaramillo 2024, entrevista personal)

14. Gráfica, *flyers* de luz, portales y fractales

“sigan su camino. No hay nada que ver aquí.
(Rancière 1998, 217)

Por supuesto que hay algo que ver. Lo sabemos
y ellos lo saben”.
(Mirzoeff 2016, 36)

A continuación, presento una selección de arte gráfico que acompañó y convocó los rituales del Psytrance en Quito entre 2010 y 2015. Estos *flyers* digitales distribuidos en redes sociales, no solo sirvieron como invitaciones a eventos, sino que funcionaron como portales visuales hacia experiencias liminales, a menudo mediadas por la autogestión y la espiritualidad psicodélica.

Curados y recopilados en la plataforma Wonda, estos afiches conforman un archivo visual que encarna gran parte de lo analizado en esta investigación. Este episodio se construye bajo la noción de “derecho a mirar” propuesta por Nicholas Mirzoeff (2016), quien no lo entiende como un derecho humano formal ni como una demanda jurídica en sentido estricto, sino como un acto de resistencia frente a los mecanismos de la autoridad que pretenden imponer una sola interpretación de lo visible.

Para Mirzoeff, mirar es un gesto de autonomía subjetiva y colectiva, una afirmación política que desborda la representación: “Como tal, es una mirada que se sitúa más allá de la posibilidad de representación. Este derecho a mirar reivindica también autonomía. No individualismo o una mirada *voyeur*, sino una subjetividad política y un sentido de colectividad: ‘el derecho a mirar’ (Mirzoeff 2016, 31).

En el imaginario cultural del Psytrance, la visualidad ocupa un lugar central. No es mera decoración o estrategia de marketing; es parte del viaje. Los afiches preparan al cuerpo y a la mente para el tránsito, son preámbulos al trance. El diseñador José Vergelín,

quien también fue un colaborador en el episodio que retrata la tesis actual, lo resume con claridad: “el afiche no solo invita al evento, sino que te prepara para el ambiente que vas a vivir” (Vergelín 2024, entrevista personal).

Históricamente, esta estética hunde sus raíces en las tradiciones chamánicas y el arte psicodélico moderno. Desde los experimentos visuales de Henri Michaux y Brion Gysin en los años 50 y 60, quienes, bajo el efecto de la mezcalina, produjeron obras automáticas y dispositivos como la *Dreamachine*, hasta los afiches de la contracultura californiana de los 60, firmados por Rick Griffin, Victor Moscoso o Wes Wilson.

En Latinoamérica, artistas como Xul Solar ya anticipaban un arte esotérico y visionario profundamente sincrético.

En décadas recientes, el *arte visionario* ha ganado terreno con exponentes como Alex Grey, Allyson Grey, Android Jones y Luke Brown. Grey, en particular, ha sido fundamental en la visualidad del psytrance global. La serie *Sacred Mirrors* de Alex Grey y su templo interespiritual COSM (*Chapel of Sacred Mirrors*) son centros de una estética que funde anatomía sagrada, geometría fractal y espiritualidad enteogénica. Tal como lo relata Fernando Beserra citando a Grey: “Para Grey, la misión del arte es precisamente acercar a la gente la experiencia de lo numinoso. La misión del artista es similar a la del alquimista. La gran obra del alquimista fue la transformación de la materia prima en sustancia espiritual” (Beserra 2015, 27). En ese sentido su presencia en festivales como Boom, Ozora o Burning Man ha influido directamente en *flyers*, escenarios, visuales, así como en la cultura psytrance a nivel mundial.

En Quito, estas influencias globales llegaron a través de afiches digitales distribuidos por redes sociales, especialmente Facebook. Gabriel Meza, diseñador y DJ, señala que los afiches entre 2010 y 2015 eran “súper ruidosos visualmente, llenos de símbolos psicodélicos, fractales, figuras geométricas, serpientes, pirámides, hasta referencias a deidades” (Meza 2024, entrevista personal).

Estos diseños, saturados y simbólicamente densos, contrastan con el estilo corporate memphis, que domina la gráfica institucional contemporánea suavizada, infantil, complaciente. Los flyers del psytrance, en cambio, rechazan la armonía plana del diseño corporativo y proponen una estética de la disrupción, del exceso, del caos visionario.

Desde esta perspectiva, los afiches funcionan como formas de contravisualidad. Retomando a Víctor Vich, quien a su vez se apoya en Georges Didi-Huberman y Nelly Richard, entendemos la imagen como una zona de riesgo, un lugar político desde el cual

es posible interrumpir los discursos dominantes. Vich analiza los retablos de Edilberto Jiménez como arte que denuncia, que articula una estética del duelo y de la justicia:

Estos retablos se presentan como un discurso testimonial y entienden su acto artístico como una enunciación de lo imposible. Hay, entonces, que entender a estos retablos como una acción política, como objetos que visibilizan la ética de la estética y que transforman el dolor en una demanda de justicia universal. (Vich 2012, 105)

Este archivo gráfico, por tanto, no es solamente un registro estético. Es una herramienta para mirar, una forma de testimonio y un espacio simbólico desde donde se disputa el sentido.

15. Afiches, una curaduría visionaria

El punto de partida de esta investigación fue el duelo. La pérdida de mi hermano me llevó a emprender un camino de reencuentro con su memoria, guiada por el deseo urgente de sostener viva la llama de su ser. Fue en ese impulso que comencé a rastrear los archivos digitales de sus redes sociales, buscando en cada imagen, en cada *flyer* compartido, una señal, un fragmento de su legado artístico. Así apareció esta colección de afiches, muchos de los cuales, aunque no diseñados directamente por él, fueron solicitados, orientados o comisionados bajo su visión creativa. En ellos se proyectan las estéticas, los símbolos y las atmósferas que él ayudó a imaginar y producir, y que definieron una escena cultural efervescente. O en algunos casos como lo relata Gabo:

Por ejemplo este de aquí, recuerdo también haberlo hecho, que tiene ese venado ahí medio hardcore, ese fue un cague de risa, una locura porque me acuerdo que el Erick vino borracho, chucha a mi casa, hagamos el flyer, le digo no loco, yo no puedo diseñar así, tengo que estar sobrio y dime que quieres comunicar; no hagámosle juntos, así haz, así métele, aquí esto y el pero te hecho verga mijo, y el man ya, ese está del putas, ese loco, pero el man, como no sabe la cuestión de diseño, de comunicar, pero al man le valía verga todo, y decía solo métele, solo métele y ponle y así aquí ponle esto y aquí ponle otro y esto y yo mamadaso y vino trayendo un trago y una huevada, también ya dados así, hasta el último, tres de la mañana y seguíamos chupando y no acabábamos y métele este otro día y métele ahí encima, si cachas, ese montón de huevadas, solo tirados ahí encima y este otro Dj y yo brother está hecho verga eso loco, en serio no dirás que hice yo, no me quemes. (Meza 2024, entrevista personal)

La curaduría de este archivo gráfico se centró en los años de mayor intensidad del movimiento psytrance en Quito, en los que Erick participó activamente bajo distintos nombres: Erick Aguilar, Acid Erick, Tlatsosonalli, Tetl Project, o como parte de la organización PsyTrance Culture UIO. La mayoría de los afiches fueron recuperados de

su propio perfil de Facebook, mientras que otros fueron obtenidos a través del contacto con colaboradores cercanos a la escena (Fuente: Archivo personal/Archivo expandido escena Psytrance Quito), por lo que he preferido no mencionar repetidamente la fuente en las citas.

Estos afiches no son simples piezas de promoción; funcionan como huellas visuales de una contracultura en expansión. Más allá de anunciar una fiesta, condensan imaginarios colectivos, prácticas espirituales, microrrelatos urbanos y formas de resistencia estética. En sus composiciones emergen los códigos simbólicos que configuraron la fiesta como un ritual contemporáneo: espacio de fuga, de comunidad, de trance y de reapropiación cultural.

Para analizar su potencia expresiva, los afiches han sido agrupados en núcleos temáticos que permiten reconocer ciertas recurrencias gráficas y conceptuales. Desde la espiritualidad psicodélica y el orientalismo, hasta los imaginarios futuristas, el diseño vectorial urbano o los collages contraculturales, cada grupo revela una constelación de sentidos que activa su propio campo visual y político.

Esta clasificación, lejos de ser rígida o excluyente, propone un mapa abierto de lectura, en el que los afiches dialogan entre sí, se intersecan y desplazan mutuamente sus significados.

Así, el archivo visual que aquí se presenta no solo da cuenta de una época y una estética, sino también de una historia personal que se fusiona con la memoria y la posibilidad de un llamado a la contra visualidad y la psicodelia como modo de fuga y descolonización.

16. Psicodelia y espiritualidad

La primera sección que presento aquí tiene que ver con lo que, de alguna manera, en un sentido subtextual, es la intención de esta tesis, la espiritualidad, a la que apunta la psicodelia y de la mano de la música electrónica del estilo psytrance, como un mensaje oculto y trascendental que se desborda en lo visual.

Los afiches de esta sección, no exclusivamente, usan imágenes como mandalas, deidades hindúes, símbolos chamánicos, geometría sagrada, hongos y galaxias para transmitir la idea de un viaje interior, de transformación o de conexión con algo más grande.

Los colores brillantes, las composiciones simétricas y los efectos visuales que imitan estados alterados de conciencia reflejan el espíritu de las fiestas psytrance como espacios rituales.

Estas imágenes no solo buscan llamar la atención o ser estéticamente llamativas: reflejan una forma de ver la vida, la fiesta y el arte como experiencias profundas. En este sentido, dialogan.

Se relacionan con el Capítulo 2, en donde se muestra cómo el psytrance en Quito tomó influencias globales, pero las mezcló con prácticas y símbolos locales, creando nuevas formas de espiritualidad desde lo urbano.

Más que simples carteles, estos afiches cuentan una historia: cómo se vive lo espiritual desde lo colectivo, lo visual y lo sonoro. Son invitaciones a un tipo de experiencia que cruza arte, fiesta y búsqueda personal.

Listado de afiches en esta sección:

Aciderick – Sinchi Sinchi (2010). TranceFormación Mística (2009). Katarsis Frenética 2 (2010). Katarsis Frenética 3 (2011). Quetzalcoatl Psytrance 1 (2011) Quetzalcoatl Psytrance 2 (2011). Atomic Boom Psytrance (2011). Natural Rave Festival (Mindo). Ascension Festival (2014). Ascension Festival 2da Edición (2015). Psychedelic Night (2012). Quetzalcoatl 7ma edición. Ancestral Party 4ta Edición. Ayahuasca Trance Festival. Abre los ojos – Fiesta del inconsciente (2012).



Figura 2. Aciderick – Sinchi Sinchi (2010)
 Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 3. TranceFormación Mística (2009)
 Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.

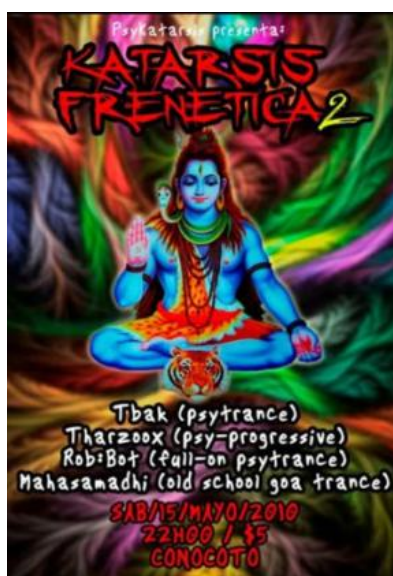


Figura 4. Katarsis Frenética 2 (2010)

Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 5. Katarzis Frenética 3 (2011)

Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 6. Quetzalcoat Psytrance 1 (2011)

Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 7. Quetzalcoat Psytrance 2 (2011)

Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 8. Atomic Boom Psytrance (2011)

Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.

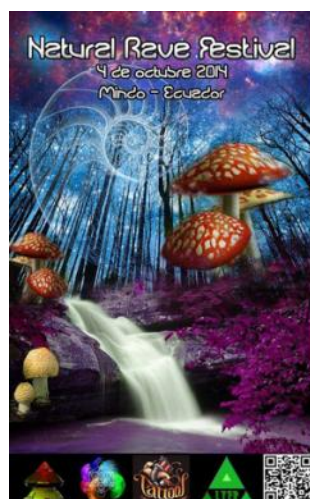


Figura 9. Natural Rave Festival (Mindó)

Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 10. Ascension Festival (2014)

Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 11. Ascension Festival, 2.^a ed. (2015)
 Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 12. Psychedelic Night (2012)
 Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 13. Quetzalcoatl 7.^a ed.
 Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 14. Ancestral Party 4.ª ed.
 Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 15. Ayahuasca Trance Festival
 Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 16. Abre los ojos – Fiesta del inconsciente (2012)
 Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.

17. Estética espacial y futurista

En este grupo de afiches predomina una estética que remite al espacio exterior, la ciencia ficción y los futuros posibles. Naves, planetas, seres cósmicos, galaxias, estructuras tecnológicas o incluso rostros intervenidos por dispositivos digitales, crean un ambiente visual que sugiere un viaje hacia lo desconocido.

A nivel gráfico, destacan los degradados de color, los efectos de iluminación y las texturas digitales que transmiten movimiento y expansión.

Estos afiches muestran cómo la escena psytrance en Quito también se alimentó de una imaginación tecnológica y futurista. No se trata de un futuro ligado al progreso capitalista, sino de un espacio alternativo, libre, donde lo humano y lo no humano se mezclan, donde lo digital se vuelve parte del ritual.

Esta estética se conecta con lo que se discute en el Capítulo 2, sobre cómo la música electrónica surge de una tensión entre máquina y arte, entre tecnología y cuerpo. También se vincula con el concepto de territorios temporales TAZ., del Capítulo 3, porque estas imágenes abren portales simbólicos hacia otros mundos, otros tiempos, otros modos de estar juntos, aunque sea solo por unas horas de fiesta.

Así, estos afiches proponen no solo una fiesta, sino la posibilidad de imaginar otros mundos posibles desde lo visual, lo sonoro y lo colectivo.

Listado de afiches en esta sección:

Space Craft Party 3ra Edición (2013). Spacecraft Party Edición III (2013). Spacecraft Party (2014). Space Invaders (2015). Learning to Fly – Fiesta Templo del Sol (2013). Learnig to Fly – 2013. Lost Paradise – 2014. Prism Lights – 2014



Figura 17. Space Craft Party 3.^a ed. (2013)
 Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 18. Spacecraft Party Edición III (2013)
 Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 19. Spacecraft Party (2014)
 Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 20. Space Invaders (2015)
 Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.

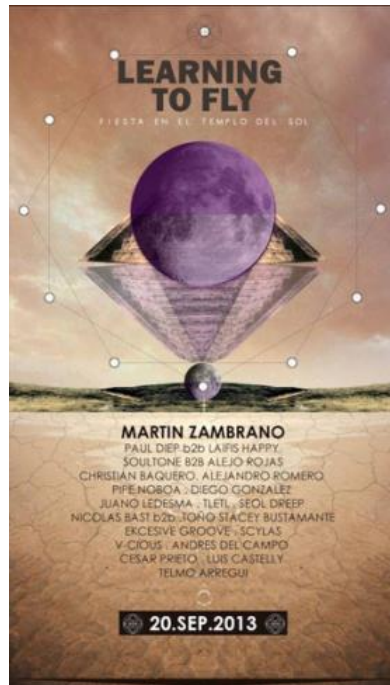


Figura 21. Learning to Fly – Fiesta Templo del Sol (2013)
 Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.

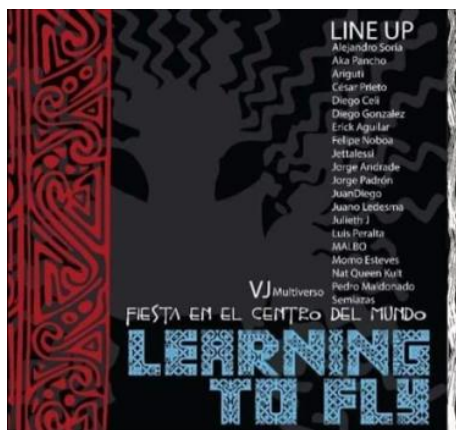


Figura 22. Learnig to Fly – 2013
 Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 23. Lost Paradise – 2014
 Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 24. Prism Lights – 2014
Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.

18. **Contracultura urbana / estética *rave underground***

En este grupo de afiches se hace visible una estética más cruda, callejera y contestataria. El uso del blanco y negro, las texturas ásperas, los trazos a mano, el diseño de tipo collage y las tipografías de alto contraste evocan un lenguaje gráfico cercano al punk, al grafiti, al fanzine y a la cultura DIY (hazlo tú mismo).

Aquí no hay deidades ni galaxias; hay cuerpos, espacios urbanos, máscaras, estructuras rotas y mensajes disruptivos.

Estos afiches recogen el espíritu de las fiestas autogestionadas, muchas veces organizadas al margen de lo legal, en espacios ocupados, terrenos baldíos o casas abandonadas. En ellos vibra una intención de confrontar lo establecido, de resistir desde el baile, de crear comunidad sin jerarquías.

Esta estética está ligada a formas de resistencia que emergen desde los afectos, el archivo y lo marginal. Como se desarrolla anteriormente, estos espacios como las raves mismas, operan como territorios de fuga, lugares donde se desdibujan las reglas del sistema y se habita la libertad de otras formas.

En resumen, los afiches de esta sección no adornan: denuncian, desordenan y proponen. Son ventanas a una escena que, desde lo gráfico, también hizo política. Una vez más son los espacios TAZ.

Listado de afiches en esta sección:

Trance Party Rave en Guápulo (2000). Alternative Sessions (2011). The House of Insanity (2012). The House of Insanity 2da Edición (2013). UMAR Sessions. The House of Insanity 4ta Edición (2015). Black Hole. Freaky Fucking Red Festival. Future Proof Party 2012. Welcome to Insanity. The Tributo 2015. Exploited Party 2 2013. Exploited Party 3 2013. The House of Insanity. Exploited party 4ta edición. Industrial Night.



Figura 25. Trance Party Rave en Guápulo (2000)
 Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.

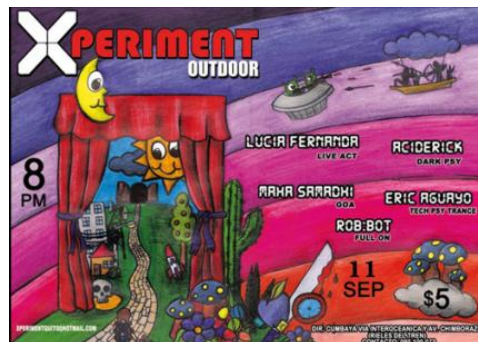


Figura 26. Xperiment Outdoor (2010)
 Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 27. Alternative Sessions (2011)
 Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito



Figura 28. The House of Insanity (2012)
 Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 29. The House of Insanity 2.^a ed. (2013)
 Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 30. UMAR Sessions

Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 31. The House of Insanity 4.^a ed. (2015)
 Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 32. Black Hole
 Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 33. Freaky Fucking Red Festival

Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 34. Future Proof Party 2012
 Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 35. Welcome to Insanity
 Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 36. The Tribute 2015

Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 37. Exploited Party 2 2013

Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 38. Exploited Party 3 2013

Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.

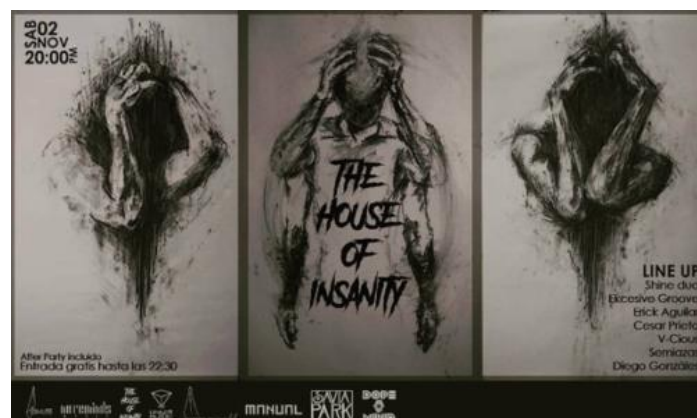


Figura 39. The House of Insanity

Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 40. Exploited party 4.ª ed.

Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 41. Industrial Night

Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.

19. Visualidad digital abstracta / diseño geométrico

Este grupo de afiches se caracteriza por composiciones altamente estilizadas, construidas a partir de formas geométricas, simetrías visuales, fractales, mandalas y texturas digitales.

Aquí la imagen no busca representar algo concreto, sino sugerir sensaciones, movimientos, estructuras internas. Se trata de una visualidad más cercana al diseño digital contemporáneo, en la que predominan la abstracción, el juego con los volúmenes y una paleta cromática intensa o fluorescente.

Muchos de estos diseños funcionan como portales visuales: no muestran un “lugar” sino que proponen una entrada a un estado. Esto se conecta directamente con lo discutido en el Capítulo 1, cuando se menciona la relación entre visualidad expandida, estados alterados de conciencia y experiencia sensorial.

En esa línea, el diseño gráfico aquí actúa como parte activa del ritual, predisponiendo la percepción y sintonizando al espectador con una frecuencia particular antes incluso de llegar a la fiesta.

A diferencia de otras categorías más figurativas o temáticamente marcadas, esta sección destaca por su lenguaje visual más universal y abstracto. Los símbolos no siempre son reconocibles, pero sí vibrantes. Hay una apuesta por el impacto sensorial más que por la interpretación directa.

Es una estética del trance visual, del ritmo de las formas y del viaje hacia lo no dicho.

Listado de afiches en esta sección:

Devotional. Exploited Party 6ta edición (2015). Perception's Portal 2.0 (2015).

House Partners. Learning to Fly.

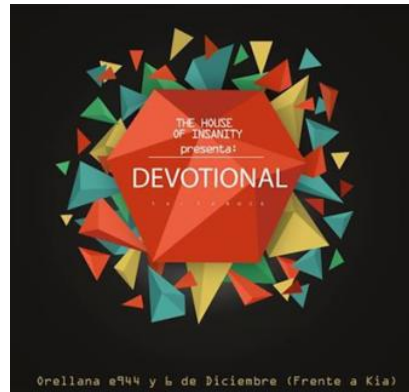


Figura 42. Devotional
 Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 43. Exploited Party 6.^a ed. (2015)
 Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 44. Perception's Portal 2.0 (2015)
 Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 45. House Partners
 Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.

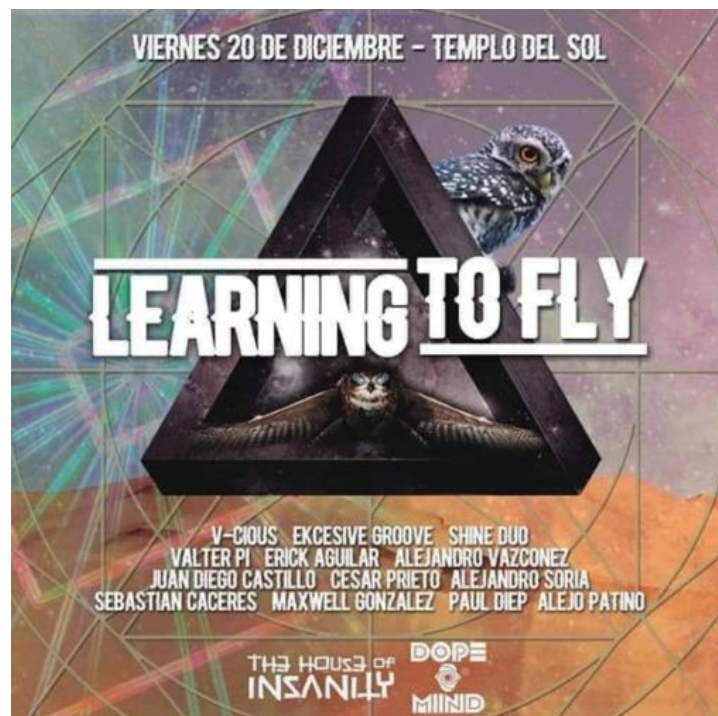


Figura 46. Learning to Fly
 Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.

20. Institucionalización de la escena / festivales masivos

Los afiches reunidos en esta sección, vinculados principalmente a festivales masivos, reflejan una etapa de expansión y consolidación de la escena psytrance en Quito.

Prácticas que antes se desarrollaban en espacios subterráneos comenzaron a adquirir mayor visibilidad y estructura, llegando incluso a organizarse en múltiples ediciones, en algunos casos, más de diez.

Estos eventos, a pesar de haber nacido del underground, buscaban proyectar una imagen de seguridad y profesionalismo, con la incorporación de logotipos, alianzas institucionales y presencia de patrocinadores. En el caso de los afiches diseñados para clubes o espacios institucionales vinculados a la música electrónica, es posible notar una transición hacia formatos más pulidos y accesibles para públicos diversos. Aunque aún conservan elementos característicos de la estética psicodélica o futurista, también se adaptan a lenguajes visuales más generalizados. En estos contextos más amplios, también es probable que los DJs modifiquen parcialmente sus selecciones musicales para conectar con audiencias ajenas a la escena estricta del psytrance.

Aun así, estos afiches dan cuenta de un movimiento que creció, se diversificó y buscó sostenerse en territorios más amplios, sin abandonar por completo su raíz ritual ni su impulso creativo.

Así, estos materiales visuales funcionan como registros de una transformación: muestran cómo la escena logró habitar espacios entre la marginalidad y el reconocimiento, entre lo efímero y lo estable, entre el ritual íntimo y la celebración colectiva a gran escala.

Listado de afiches en esta sección:

3er Festival Ecuatoriano de Música Electrónica (2010). *Welcome 2 the Future 2015*. *Acid Jungle Pool Party* (2014). *Exploited Party 4ta edición*. *Hungry for Arena*. *Technonites* (2015). *Extended Pool Party*. *Tripping*. *Cultura Electrónica Every Thursday*.



Figura 47. 3er Festival Ecuatoriano de Música Electrónica (2010)



Figura 48. Welcome 2 the Future 2015

Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 49. Acid Jungle Pool Party (2014)

Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.

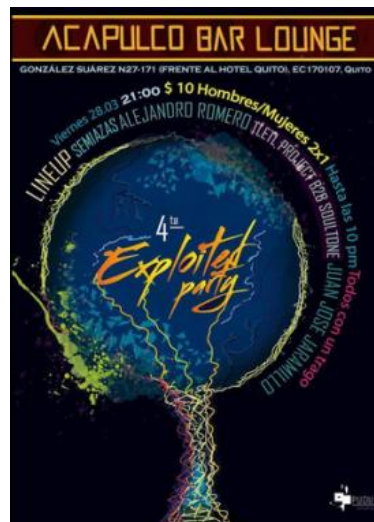


Figura 50. Exploited Party 4.ª ed.
 Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 51. Hungry for Arena
 Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 52 Technonites (2015)
 Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 53. Extended Pool Party
 Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 54. Tripping
 Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.



Figura 55. Cultura Electrónica Every Thursday
 Archivo del autor / Archivo expandido escena Psytrance Quito.

Los afiches presentados en este capítulo fueron recopilados del muro personal de Facebook de Erick Aguilar entre los años 2010 y 2015, y conforman un archivo digital afectivo y social que, al igual que la propia escena psytrance, fue tejido de manera colaborativa. En la mayoría de los casos no fue posible identificar a sus diseñadores gráficos, lo que pone de manifiesto una característica fundamental de esta cultura: su vocación colectiva y anónima, donde la autoría se diluye en la energía compartida. En este sentido, más que productos visuales firmados, los afiches constituyen fragmentos de una creación expandida, nacida de la interconexión entre música, tecnología, psicodelia y comunidad.

Desde una lectura “anti-positivista” y situada, estos materiales no deben ser comprendidos solo en términos formales colores, tipografías o figuras, sino como emanaciones simbólicas de una experiencia psicodélica, donde el trance, la espiritualidad y la tecnología confluyen para generar un imaginario sensorial propio plasmado en los afiches. En ellos se materializa una manera de pensar-sentir visualmente, donde lo gráfico funciona como portal hacia un estado de conciencia compartido, más que como simple anuncio de un evento. Cada composición visual condensa un modo de experimentar el tiempo, el sonido, el cuerpo y el territorio.

Siguiendo esta perspectiva, los afiches de la escena psytrance quiteña (2010-2015) se inscriben en una genealogía global de la música electrónica que, desde sus raíces en el Krautrock alemán, el Techno de Detroit, el Acid House británico o la experiencia Goa-India, ha conjugado la ruptura estética con la búsqueda espiritual. En Quito, este linaje se reinterpretó y se reinterpreta bajo el pulso andino-urbano, generando una síntesis visual que se conjuga con la psicodelia y con los imaginarios locales de lo sagrado, lo ancestral y lo natural.

La reconstrucción de este archivo implica también una descripción densa del contexto digital de su circulación. En aquellos años, cuando las redes sociales aún no estaban mediadas por la publicidad pagada, la promoción de los eventos dependía de la gestión comunitaria y del envío manual de afiches, de los interminables desvelos etiquetando y compartiendo imágenes entre cientos de contactos. Este esfuerzo digital artesanal y afectivo explica en parte la masividad de los encuentros: la difusión se daba en red, a través del entusiasmo, el boca a boca y la energía de un colectivo que creía en la fiesta como acto transformador, no solamente como un escape a la cotidianidad sino como una voz que se manifieste por un modo de ver más comunitario, más expandido, más libre y espontáneo.

En ese sentido y desde el punto de vista del consumo cultural, la lectura de Voirol (2006) sobre las diferencias entre las escenas elitistas y las originales del techno permite comprender por qué la cultura psytrance quiteña se consolidó como una respuesta desde los márgenes, privilegiando los valores de autogestión, libertad y comunión antes que la lógica del mercado.

Los afiches aquí analizados, entonces, no son solo documentos de una época: son huellas de una memoria viva, rastros de una red que, entre la precariedad y la visión, entre el anonimato y la comunión, desplegó una estética del deseo, la resistencia y el afecto.

Conclusiones

Cuando me propuse cursar la maestría no dimensioné del todo lo que implicaba: habían pasado muchos años desde mis últimas aulas. Mi deseo primero fue hacer cine documental para procesar, con urgencia, el dolor de la pérdida. Los costos lo impidieron y, por azar, llegué a esta Maestría en Comunicación Visual. Aquí encontré una catarsis posible: herramientas, una curaduría afectiva de afiches, un archivo de imágenes, el contacto cercano con protagonistas y alianzas que abren la puerta a un guion y, quizá, a una película futura. He cumplido un objetivo íntimo: atravesar el duelo y mirarlo de frente, abrir caminos para mi propia exploración.

A la par, pude comprender en su esplendor la cultura de la música electrónica, en especial el psytrance. Años después de las invitaciones de mi hermano a entender ese mundo, tal vez tarde, pero a tiempo, reconozco dimensiones que procuré concentrar en esta tesis, no para petrificarlas, sino para hacerlas fructificar como esas “semillas psicodélicas” que, según Pollan, se sembraron en Silicon Valley.

Hablar de memoria y duelo es hablar también de gráfica. La curaduría afectiva en torno a mi hermano, su rol como organizador, DJ y referente visual del psytrance en Quito, constituye el corazón de este trabajo. No es solo un gesto documental: es transmutación del dolor en acción, como propone Víctor Vich al sugerir que se aproveche la energía del acontecimiento traumático. El archivo se vuelve herramienta de emancipación: no niega la pérdida; la transforma.

Al modo de los saberes andinos, donde “la misma lana del perro cura la herida”, esta tesis se inscribe en una lógica no occidental del duelo. No se trata de alejar la muerte, sino de abrazarla. Recuerdo al taita Miguel Calapi, en La Calera (Cotacachi): “No intentes alejarlo, abrázale”, me dijo, entregándome flores que simbolizaban a mi hermano, para dormir con ellas tras la limpia. Esta investigación es también ese abrazo: gesto simbólico, ritual, afectivo. Un archivo que no se clausura ni pretende neutralidad; un rizoma que se ramifica de lo íntimo a lo político, del duelo a la acción cultural. Allí se ve cómo la escena psytrance quiteña (2010–2015) tejió memoria, autogestión, contracultura y saberes andinos.

Cuando mi hermano vivía, sin saberlo del todo, alcancé a ver la micropolítica de sus eventos: la potencia de convocatoria, los espacios ocupados o acordados, las tareas distribuidas, la cooperación. Hablábamos de autogestión y anarquismo de modo intuitivo,

sin citas ni solemnidad: más *punk*, más rebeldía y sentir que teoría e historia. Ahora hablo de TAZ., sé que más gente mira y se activa en esos mismos sentidos, en diferentes periferias.

“Abre los ojos – Fiesta del Inconsciente”. Ese afiche funciona aquí como clave: esta tesis me permitió abrir los ojos. Aun sin poder traer de vuelta a mi hermano, sí pude vislumbrar otras formas de ver, hacer y sentir el mundo que habitó. Su figura, más allá de lo biográfico, permite leer una comunidad, unas redes y una estética colectiva que desbordan el campo académico. Propongo, entonces, investigar desde otros lugares: desde los márgenes, lo afectivo, el sur, el cuerpo y lo que está frente a nosotros y a veces no vemos.

En la contracultura y la contravisualidad, estos diseños, atravesados por visualidades psicodélicas, son más que piezas promocionales: *afiches expandidos*, portales simbólicos. Sus códigos, colores vibrantes, fractales, mandalas, arquetipos, elementos andinos, alienígenas, futurismos, desplazan el lenguaje visual cotidiano y abren un quiebre perceptivo: correr el velo de lo mundano para asomar a lo sagrado y visionario. Con Mirzoeff, diría: no ilustran, interpelan. En vez de reforzar la representación hegemónica, actúan como actos de contravisualidad: resisten la imagen-mercancía y la reencantan como rito gráfico. La gráfica no representa lo real: lo reconfigura. Como dice Caro J., son símbolos complejos que “con el tiempo vas aprendiendo a descifrar” (Jaramillo 2024, entrevista personal).

No son, por tanto, meros soportes publicitarios. Operan como códigos, al modo mesoamericano, que expanden la experiencia: llaves para entrar a un territorio ritual donde mirar es participar. Esta visualidad convoca, con Mirzoeff, un “derecho a mirar” indócil, ajeno a las estéticas higiénicas y minimalistas contemporáneas. Frente a los estilos de diseño de la pulcritud aesthetic o al memphis amable, el psytrance quiteño se reivindica barroco, disonante, intenso, como el trance que invoca. Gabo lo resumió así: antes había “ruido”, multiplicidad, complejidad simbólica; y esa complejidad era un manifiesto.

La micropolítica del psytrance se lee también en los vínculos afectivos, redes de colaboración, préstamos de equipos, ferias autogestionadas y ceremonias. Frente a la macropolítica institucional que oferta créditos y concursos, aquí emerge un hacer político desde el deseo, el cuerpo y el cuidado. La micropolítica no es menor: es una potencia viva. Entre 2010 y 2015, esa práctica se nutrió del espíritu DIY, reconfigurándose en un contexto andino-urbano. La autogestión se convierte en herramienta vital: desde la

producción de raves y circulación de flyers hasta ferias y el acompañamiento entre pares. A veces, esas iniciativas crecen y se profesionalizan; pero incluso entonces, la raíz micropolítica persiste.

En el plano espiritual, esta micropolítica desestabiliza monopolios históricos. Si la Iglesia colonizó por siglos la experiencia de lo sagrado, en las raves el DJ asume un rol simbólico de mediación: la hostia se vuelve LSD, el templo es la pista y la liturgia, trance. Se desjerarquiza la espiritualidad; se descoloniza la experiencia mística. Surgen alusiones al Inti Raymi, al fuego, a solsticios, equinoccios, temazcales: no como folclor, sino como reapropiación viva.

Recuerdo las raves Learning to Fly en el Templo del Sol: ancestralidad y electrónica en un mismo pulso micropolítico de memoria y territorio. En mi propio tránsito por neoespiritualidades, especialmente el camino rojo, busqué transformarme y quizá influir en mi hermano. Su forma de vida lo condujo a una intensidad luminosa e inevitable: un rayo que incendia donde pasa. Hoy lo comprendo mejor. Como lo menciona DJ. Dr Ratón:

No creo que todo sea así como eh casualidad, sino que creo que hay como algo que medio nos guía, que medio nos mueve, algo que nos mantiene vivos a todos, pienso que eso está ahora más presente y creo que es una ola de información que sí vino como a cambiar un poco esta doctrina también cristiana y como se puede decir, política también, incluso de solo enfrascarse o derecha o izquierda, o esto o esto, sino es como una vuelta que vino a modificar todo a todos.

Y claro por eso igual es como full por el chamanismo también, se vienen de Europa como a, necesito hacer ceremonia de ayahuasca, necesito san pedro, hongos y creo que es una ola psicodélica la que está pasando, como cuando fue en los 60 viste, como que ahorita está otra vez, tal vez incluso con más fuerza que antes, por la globalización y todo lo que tenemos ajá. Y en esto estaría incluido, claro, el psytrance que es, no sé si un origen, pero sí tal vez un medio de difusión, o sea si te das cuenta el festival Ozora ponte, yo que sé, son 60,000 personas, 80,000 personas, que están todos ahí sintiendo lo mismo con un sonido increíble, una decoración increíble y todo es psicodélico, entonces, como que claro es un medio de difusión de la cultura psicodélica. (Durán 2025, entrevista personal)

El territorio, en clave T.A.Z., deja de ser solo suelo: es cuerpo, mente, derecho, alma. En ese desborde, lo simbólico se vuelve tangible. El cuerpo se inscribe como territorio de autonomía: se libera en la danza, ocupa el espacio con derecho, se transforma. Por instantes, es sagrado y profano, ritual y animal. Como lo mencionan los famosos Chemical Brothers en su canción Free Yourself:

Free yourself, free me, dance
 Free yourself, free them, dance
 Free yourself, help to free me, free us
 Free yourself, help to free me, free us

Dance, dance, dance, dance. (genius.com – *Free Yourself*, s.f.)

La consigna no es retórica; es coreografía política. Así, el territorio se reconfigura en la mezcla de lo psicodélico, lo íntimo y lo común.

Este territorio expandido cuestiona el régimen institucional del cuerpo y la mente. Si la biomedicina domina la salud, las raves abren otros modos de sanación. Como lo mencionó Caro J: “Los *magic mushrooms* hoy se usan en ansiedad, depresión o estrés postraumático; a muchas personas les funciona en microdosis sin psicofármacos”, (Jaramillo 2024, entrevista personal). La fiesta es rito efímero que abre portales donde distintos territorios se toman de la mano.

De ahí que vincule esta potencia con el mundo *ch'ixi* de Silvia Rivera Cusicanqui: “La epistemología *ch'ixi*, que hemos elaborado colectivamente, es más bien el esfuerzo por superar el historicismo y los binarismos de la ciencia social hegemónica” (Cusicanqui 2018, 41). El psytrance opera como mestizaje en acto, un habitar doble que fluye entre modernidad y ancestralidad: barroco epistémico. En la consola, la autoría se diluye: un llamado a lo ancestral desde lo tecnológico; raíces andinas atravesadas por bits.

Desde mediados del siglo XX, la experimentación sistemática con enteógenos abrió una exploración de mente y percepción. Pollan (2018) sugiere que parte del ecosistema tecnológico contemporáneo bebió de esa fuente: Al Hubbard, Steve Jobs. En el psytrance, lo ancestral y lo tecnológico dialogan: ritual arcaico de comunión colectiva junto a visualización inmersiva, *mapping*, inteligencia artificial y entornos virtuales. La tecnología viene a ser vehículo espiritual, la ancestralidad, la raíz. Habitamos territorios físicos y digitales.

Aquí entra Calibán: hablar la lengua del amo para decirle que su devastación del mundo está mal. Tender un puente entre lo no convencional y el discurso académico abre una grieta frente al amo de la razón. La descolonización epistémica puede comenzar por asumir la “sinrazón” del *psy*: trance, baile, ritual.

Por eso propuse un museo virtual en *Wonda* como territorio etnográfico intangible: extensión del archivo afectivo que escapa a formatos lineales. Imágenes, *flyers*, testimonios y visualidades dialogan en un espacio rizomático, no jerárquico.

Como dijo Dr. Ratón, vivimos en una cultura *remixada*: rizoma que conecta Goa con Quito, Imbabura con Berlín, lo ancestral con lo digital, pasado y futuro. En ese *remix*, estilos, variaciones y reapropiaciones articulan una propuesta para el presente desde lo

múltiple y lo colectivo, bajo el PLUR (*Peace, Love, Unity, Respect*), la amistad y el amor. Un grupo de sujetos, en una sociedad fragmentada, ensayó otras formas de ver y vivir; lo efímero quedó grabado en los códigos de la gráfica, en archivos virtuales y en el ADN simbólico de quienes lo habitaron.

Los afiches de los eventos organizados por mi hermano son también duelo y amor: una curaduría afectiva más cercana al homenaje que a la museología. Un campo rizomático que bordea lo digital, lo neuronal, lo metafísico y, por qué no, lo telepático. Con Pollan, podría decir que parte del ciberespacio contemporáneo creció de semillas psicodélicas: expansión de redes neuronales y redes informáticas.

Los afiches son, en efecto, códigos modernos: hablan de lo espectral, de lo complejo, de lo profundo. En ellos persiste la huella de una sensibilidad que resiste a ser archivada o trivializada. Frente a la economía neoliberal que todo lo inventaría y mercantiliza, como con el rostro del Che Guevara o con la propia música electrónica, las expresiones contraculturales sobreviven transformándose, hallando nuevas grietas de fuga, nuevas formas de escape y de expresión.

En una época donde la espiritualidad es a menudo banalizada bajo el disfraz del *coaching*, vaciada de su potencia simbólica y política, lo que aquí se propone es una visión de la psicodelia como vía de conciencia expandida: una espiritualidad encarnada, que trasciende el bienestar neoliberal y reabre la posibilidad de un conocimiento vivo, sensible y comunitario.

Porque las formas de imposición de la razón persisten. Al día de redactar esta tesis, 7 de octubre de 2025, aún se escucha a voceros del poder referirse a los pueblos indígenas como “irracionales” cuando se toman las calles, no así cuando son folclorismo. Así mismo, cuando se trata de pensar el mundo, la vía de pensamiento ancestral queda desacreditada frente a una “racional”, a pesar de la crítica a los pilares de la colonialidad. Esa palabra, cargada de siglos de violencia epistémica, muestra que la colonialidad del saber sigue intacta.

El camino que esta tesis propone al mundo académico no es solo discursivo, que no solo se quede la crítica a la razón como pilar de la colonialidad en bonitas palabras. Invita a abrir posibilidades epistémicas que reconozcan la validez de otras formas de conocer y sentir el mundo: la meditación, el ayuno, la danza, la contemplación, los psicodélicos, la alimentación consciente, el arte, el trance, la respiración, las artes marciales. Caminos hacia la revisión del “ser”, que los filósofos ya clásicos como Nietzsche o Heidegger, así como, las tradiciones antiguas y el movimiento psicodélico de

los sesenta ya habían señalado, pero que fueron desacreditados en nombre de la “razón” y la “lucha contra las drogas”.

Hoy, en medio de un sistema que agoniza entre su propio ruido y su necesidad de control, estas vías reaparecen, a veces disfrazadas de moda, a veces en rituales auténticos, como tentativas de sanar un mundo enfermo. No se trata de escapar, sino de recordar: recordar que el conocimiento también baila, que el pensamiento puede ser trance, que la razón también puede ser afecto. Y que, quizás, desde esos territorios “irracionales”, comience la verdadera descolonización.

Como recordó la historia de Timothy Leary “el hombre más peligroso de Norteamérica”, según Nixon (Hinojosa y Marín-Gutiérrez 2020), hubo una consigna que quedó tatuada como llamado generacional: *Turn on, tune in, drop out*. El psytrance invita a abrir los ojos, desprogramar certezas y aceptar el *remix* permanente, estético, cultural, epistémico, tecnológico, generacional, performático. Tiende un puente entre lo ancestral y lo futurista.

En el contexto actual, donde el llamado “nuevo orden mundial” oscila entre el conflicto, la incertidumbre y la aceleración tecnológica, esta tesis podría parecer un despropósito. Sin embargo, al observar el panorama global con mayor detenimiento, es posible advertir que mucha de la cultura de las naciones que hoy reconfiguran el equilibrio del poder planetario, desde Asia hasta el sur global, conservan una coherencia profunda entre tradición, espiritualidad y modernidad. Esa continuidad entre pasado y futuro se asemeja, en cierto modo, a la que propone el psytrance: una danza entre lo ancestral y lo digital, entre lo espiritual y lo técnico, entre lo sensible y lo racional.

Mientras muchas potencias occidentales viven una crisis de sentido espiritual, resultado de siglos de racionalismo y desarraigo simbólico, los pueblos del sur y del oriente aún mantienen formas de sabiduría relacional que integran cuerpo, territorio y cosmos. La minga, la colaboración, la salud comunitaria o la justicia entendida como equilibrio son principios que podrían orientar una ética de resistencia frente a la homogeneización neoliberal y la aceleración tecnológica. Tal vez sea esta la enseñanza más urgente: reconciliar el conocimiento con el espíritu, la técnica con la sensibilidad, el progreso con la memoria.

Si el futuro anunciado por potencias como China o las corporaciones tecnológicas globales será inevitablemente cibernético, el desafío para la humanidad será aprender a convivir con la tecnología sin perder la raíz humana. A la manera en que la psicodelia comprende las redes neuronales, tanto orgánicas como digitales, como parte de una

misma trama vital, también puede ayudarnos a construir una cultura que no niegue sus orígenes en nombre del progreso, sino que los eleve hacia una forma más amplia de equilibrio y de conciencia.

Esta tesis, al rastrear las huellas del psytrance quiteño, propone que la espiritualidad y la tecnología no son opuestos, sino reflejos de una misma búsqueda. El beat y el algoritmo, la danza y la inteligencia artificial, pueden coexistir como expresiones de un mismo impulso humano: expandir la conciencia, reconectar con la naturaleza y reencantar el mundo. Desde esta perspectiva, el arte y la música electrónica se revelan como prácticas que, en lugar de huir del presente, lo transforman mediante la experiencia sensorial, la comunión y la apertura a nuevas formas de percepción.

En un tiempo en que la humanidad parece debatirse entre la guerra, la fragmentación y la desafección, tal vez la verdadera revolución consista en volver a vibrar juntos, humanos y máquinas, cuerpos y memorias, espíritus y tecnologías, en un mismo ritmo planetario. Allí donde la razón moderna no alcanza, puede que el arte visual o no, la espiritualidad y la psicodelia nos devuelvan la esperanza de una coexistencia más lúcida, sensible y viva.

Obras citadas

- Alcazar Merarit Viera. 2022. “Música urbana, juventud y resistencia: Un viaje por algunos sonidos underground de América Latina”. *Revista Digital Academia*. https://www.academia.edu/99734668/M%C3%A9SICA_URBANA_JUVENTUD_Y_RESISTENCIA_Un_viaje_por_algunos_sonidos_underground_de_Am%C3%A9rica_Latina
- Alva Maúrtua, José Gabriel. 2015. “La música como instrumento y producto evolutivo: Cuatro aproximaciones al fenómeno musical”. Tesis doctoral, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. <https://core.ac.uk/download/pdf/323349801.pdf>.
- Bey, Hakim. 2014. *TAZ: Zonas Temporalmente Autónomas*. PDF, consultado en melodiando.posibles.org. https://melodiando.posibles.org/wp-content/uploads/2019/01/bey_taz.pdf.
- Bredow, Gary, dir. 2005. *High Tech Soul: The Creation of Techno Music*. YouTube video, 56:42. Publicado el 8 de noviembre de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=fQhuMK9H03Y>.
- Bustamante-Cabrera, Gladys Inés, Rina María Álvarez-Becerra, Claudia Pineda-Fernández, y Zelma Diana Quisbert-Quinteros. 2023. “Cosmovisión andina: principios éticos en aculturados, endoculturados y transculturalizados”. *Revista Bioética* 31:e3305PT. <https://doi.org/10.1590/1983-803420233305PT>.
- Cabello, Antonio Martín. 2012. “Dick Hebdige y el significado del estilo. una revisión crítica”. *La torre del Virrey*, n.º 11: 37-45. <https://revista.latorredelvirrey.es/LTV/article/view/399>.
- Castro-Gómez, Santiago. 2005. *La hybris del punto cero: Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750–1816)*. 2.ª ed. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Cevallos, Miguel Ángel. 2025. “La economía musical de la política”. *¿Cómo ves?* Accedido el 26 de abril. <https://www.comoves.unam.mx/>.
- Delgado, Camilo Alfonso. 2005. “Origen y sociogénesis de las fiestas ‘rave’ y su relación con el consumo enteogénico”. *Cultura y Droga* 10 (12): 77-106. <https://revistasoj.s.ucaldas.edu.co/index.php/culturaydroga/article/view/6128>.

- Elías, Gloria Silvana. 2017. “Caminos zigzagueantes: el humanismo de Frantz Fanon desde la zona de no ser”. *Araucaria: Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales* 19 (38): 97-119. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6160408>.
- Facuse Muñoz, Marisol. 2003. “Una epistemología pluralista. El anarquismo de la ciencia de Paul Feyerabend”. *Cinta de Moebio: Revista Electrónica de Epistemología de Ciencias Sociales*, n.º 17: 6. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=754339>.
- Flores Castro, Perla G. 2020. “Ensayo sobre el origen del lenguaje: La teoría del mono dopado”. *Academia.edu*. https://www.academia.edu/50254167/Ensayo_sobre_el_origen_del_lenguaje_La_Teor%C3%ADa_del_Mono_Dopado.
- Fernández, Sergio Pablo. 1998. *Dos reglas del método: Las reglas del método sociológico de Émile Durkheim y las reglas para la dirección del entendimiento de René Descartes*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Fundación Claudio Naranjo, dir. 2013. *Conocimiento Transformador*. Video de YouTube. 4 de julio. <https://www.youtube.com/watch?v=6oRzaYZ-pNw>.
- García Castilla, Jorge David. 2016. “Ruido libre. La economía musical de la política”. *El Instante de Sísifo*. <https://biblioteca.articaonline.com/items/show/49>.
- Gargiulo de Vázquez, María Teresa. 2016. “El relativismo de Paul Karl Feyerabend.” *Ideas y Valores: Revista Colombiana de Filosofía* 65 (160).
- Haraway, Donna J. 2020. *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*, vol. 1. Bilbao: Consonni. https://www.academia.edu/44353530/Seguir_con_el_problema_Donna_Haraway.
- Hazarika, Axl. 2025. “Stream Marcoscoelho | Listen to Axl Hazarika Rainbow Trip – Trippy Experience | Psychedelic Progressive Psy Trance Mix Playlist Online for Free on SoundCloud”. *SoundCloud*. Accedido 8 de mayo. <https://soundcloud.com/user-830159387/sets/axl-hazarika-rainbow-trip>.
- Hine, Christine. 2011. *Etnografía virtual*. Barcelona: Editorial UOC.

- Hinojosa, Mónica, y Isidro Marín-Gutiérrez. 2020. “Timothy Leary: El sumo sacerdote de la nueva conciencia”. *Cannabis Magazine*. https://www.academia.edu/44768483/Timothy_Leary_El_sumo_sacerdote_de_la_nueva_conciencia.
- Lavega, Ernesto. 2019. “El poder del techno en los surcos del vinilo: Trayectoria socio-técnica de la cultura dance de música electrónica en Argentina (1988-2018)”. En *XVII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca. <http://editorial.unca.edu.ar/Publicacione%20on%20line/CD%20INTERACTIVOS/ACTAS%20INTERESCUELA%202019/PDF/MESA%2068/E%20Lavega%20Surcos%20en%20vinilo.pdf>.
- León, Christian. 2012. “Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales”. *Aisthesis*, n.º 51: 109-23. <https://doi.org/10.4067/S0718-71812012000100007>.
- Lhooq, Michelle. 2024. “A Post-Colonial History of Psychedelic Trance”. *Rave New World* (blog), 16 de agosto. https://ravenewworld.substack.com/p/a-post-colonial-history-of-psychedelic?_x_tr_tl=es&_x_tr_pto=sge.
- Lumembu, Albert Kasanda. 2002. “Elocuencia y magia del cuerpo. Un enfoque negroafricano”. *Memoria y Sociedad* 6 (12): 101-20. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysociedad/article/view/7749/6099>.
- Marcial, Rogelio. 2006. “Aquí puras rolas chidas: música y expresiones juveniles en México”. *Disertaciones*, 199. Accedido el 14 de mayo de 2025. <https://www.academia.edu/download/38931256/Disertaciones.pdf#page=199>.
- Martínez Hernández, Ángel. 2006. “La mercantilización de los estados de ánimo: El consumo de antidepresivos y las nuevas biopolíticas de las aflicciones”. *Política y Sociedad* 43: 45–67. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2267998>.
- Mirzoeff, Nicholas. 2016. *El derecho a mirar*. Sevilla: Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/68274>.
- Mitchell, Cristina. 2017. “Depression: Let’s Talk, Says Who as Depression Tops List of Causes of Ill Health”. *Pan American Health Organization / World Health Organization*, 30 de marzo. https://www3.paho.org/hq/index.php?option=com_content&view=article&id=13

- 102:depression-lets-talk-says-who-as-depression-tops-list-of-causes-of-ill-health&Itemid=0&lang=es#gsc.tab=0.
- Muñoz Navarro, Alicia. 2022. “Expresiones artísticas en zonas temporalmente autónomas: La contracultura rave”. Proyecto de fin de grado, Universitat Politècnica de València. <https://riunet.upv.es/handle/10251/184340>.
- Music Radar Clan, dir. 2020. “Pilares de la música electrónica: La música concreta”. Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ATTcDouHnc4>.
- Narby, Jeremy. 1997. *La serpiente cósmica: El ADN y los orígenes del saber*. Takiwasi y Racimos de Ungurahui. <http://repositoriointerculturalidad.ec/jspui/handle/123456789/33224>.
- Neurotrance. “Entrevista a Goa Gil”. 2007. *Neurotrance*, 6 de noviembre. <https://www.neurotrance.org/blog/entrevista-a-go-gil/>.
- Nivón Bolán, Eduardo, y Ana María Rosas Mantecón. “Para interpretar a Clifford Geertz. Símbolos y metáforas en el análisis de la cultura.” *Alteridades*, vol. 1, núm. 1 (1991)
- Nofre, Jordi. 2021. “La turistificación del ocio nocturno: Nuevos retos y desafíos en el estudio de la ciudad turística”. *Cuadernos Geográficos* 60 (1): 80–94. <https://doi.org/10.30827/cuadgeo.v60i1.13723>.
- Palumbo, María Eugenia, y Ricardo Vacca. 2020. “*Epistemologías y metodologías críticas en ciencias sociales: precisiones conceptuales en clave latinoamericana*.” *Question. Revista Especializada en Periodismo y Comunicación* 1 (67). Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.12373/pr.12373.pdf
- Paz García, Ana Pamela. 2011. “El proyecto des-colonial en Enrique Dussel y Walter Mignolo: hacia una epistemología otra de las Ciencias Sociales en América Latina”. *Cultura y Representaciones Sociales* 5 (10): 57–81. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S2007-81102011000100003&lng=es&nrm=iso&tlng=es.
- Peck, Raoul. 2021. *Exterminate All the Brutes*. Miniserie documental. HBO Max. <https://www.cuevana2espanol.net/series/extermine-all-the-brutes/seasons/1/episodes/1>.

- Pérez, Teresa Cecilia. 2015. "Redes sociales e hiperconectividad en futuros profesores de la generación digital". *Ciencia, Docencia y Tecnología* 26 (51): 244-70. <https://www.redalyc.org/journal/145/14542676011/html/>.
- Población Romero, Javier. 2016. *Estados alterados del arte: Era de la psicodelia, evolución e influencia en el arte de hoy*. Universidad de Granada. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/43511>.
- Pollan, Michael. 2018. *Cómo cambiar tu mente*. Barcelona: Debate.
- Psychedelics in Recovery. 2024. "The Impact of a 1957 LIFE Magazine Article on the Psychedelic Movement". *Psychedelics in Recovery (blog)*. <https://www.psychedelicsinrecovery.org/the-impact-of-a-1957-life-magazine-article-on-the-psychedelic-movement/>
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2018. *Un mundo ch'ixi es posible*. Buenos Aires: Tinta Limón. https://tintalimon.com.ar/public/pdf_978-987-3687-36-5.pdf.
- Rocha Beserra, Fernando. 2015. "A religiosidade na arte visionária de Alex Grey: Uma compreensão junguiana". *Último Andar*, n.º 25: 24-42. <https://revistas.pucsp.br/index.php/ultimoandar/article/view/24650>.
- Rodríguez Caguana, Adriana Victoria y Brito Alvarado, Leonardo Xavier. "La industria cultural de la autoayuda. Crítica al sujeto neoliberal desde los derechos humanos". *Paper Universitario*. (2023): 1-26.
- Seijas Vieites, Antía. 2014. "Espiritualidad y música popular: Las raves en Reino Unido (1988-1989)". *Músicas Populares Urbanas*. Universidad de Oviedo. https://www.academia.edu/download/36201969/Espiritualidad_en_la_musica_popular_-_UK_en_1988-1989.pdf.
- Sierra Chaves, Sofia Elena. 2023. "Entrevista con Nicholas Mirzoeff. Gestos contravisuales desde la academia y los movimientos sociales". *El ornitorrinco tachado*, 14 de septiembre de 2023. <https://ornitorrincotachado.uaemex.mx/article/view/21026>.
- Shakespeare, William. 1611. *La tempestad*. México: Freeditorial. <https://www.suneo.mx/literatura/subidas/William%20Shakespeare%20La%20Tempestad.pdf>
- St John, Graham, y Francois Gauthier. 2015. "Burning Man's Gift-Driven, Event-Centred Diaspora". *Revue du MAUSS*, n.º 24.

- https://folia.unifr.ch/rerodoc/328275/files/stjohn-gauthier_burningmansgiftdriveneventcentreddiaspora_rdmp_2015.pdf.
- The Chemical Brothers. 2025. "Free Yourself". Accedido 17 de junio. <https://genius.com/The-chemical-brothers-free-yourself-lyrics>.
- Tzara, Tristan. 1918. *Siete Manifiestos Dadá*. https://laong.org/wp-content/uploads/2015/09/7manifiestosdada_textospiratas_02.pdf
- United Nations. s.f. "Macrodatos para el desarrollo sostenible | Naciones Unidas". *United Nations*. <https://www.un.org/es/global-issues/big-data-for-sustainable-development>.
- Vich, Víctor. 1995. "Un acontecimiento estético". *Ricardo Wiesse. Cantuta. Cieneguilla-27 junio*: 10-21.
- Vich, Víctor. 2012. "La enunciación de lo imposible: Los retablos de Edilberto Jiménez". En *Universos de memoria: Aproximaciones a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*, 129-31. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Voirol, Jérémie. 2006. "Ritmos electrónicos y raves en la mitad del mundo. Etnografía del fenómeno tecno en Ecuador". *Íconos: Revista de Ciencias Sociales*, n.º 25: 123-35. Quito: FLACSO, Sede Ecuador. <https://hdl.handle.net/10469/676>.
- Winterbottom, Michael, dir. 2002. *24 Hour Party People*. Film4 Productions.
- Walsh, Catherine. 2009. *Interculturalidad, Estado, sociedad: Luchas (de)coloniales de nuestra época*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala.
- Wonda. 2025. *Plataforma museo virtual de afiches*. Accedido 6 de agosto. <https://wvr.li/pf23y1>.